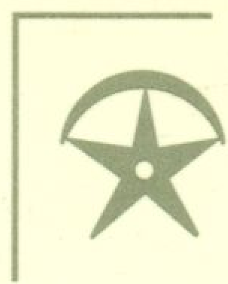




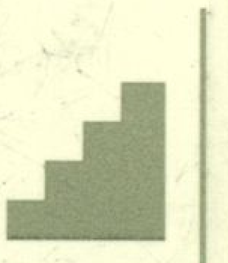

ثروت عكاشة

وردة في عروة الفارس النبيل

المبادرة والاشراف

د. سعاد محمد الصباح

٢٠٠٠

وردة في عروة الفارس النبيل

ثروت عكاشة

وردة في عروة الفارس النبيل

المبادرة والإشراف:

الدكتورة سعاد محمد الصباح

المدير التنفيذي:

محمد خالد طاهر القطمه

دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

١٩٩٩

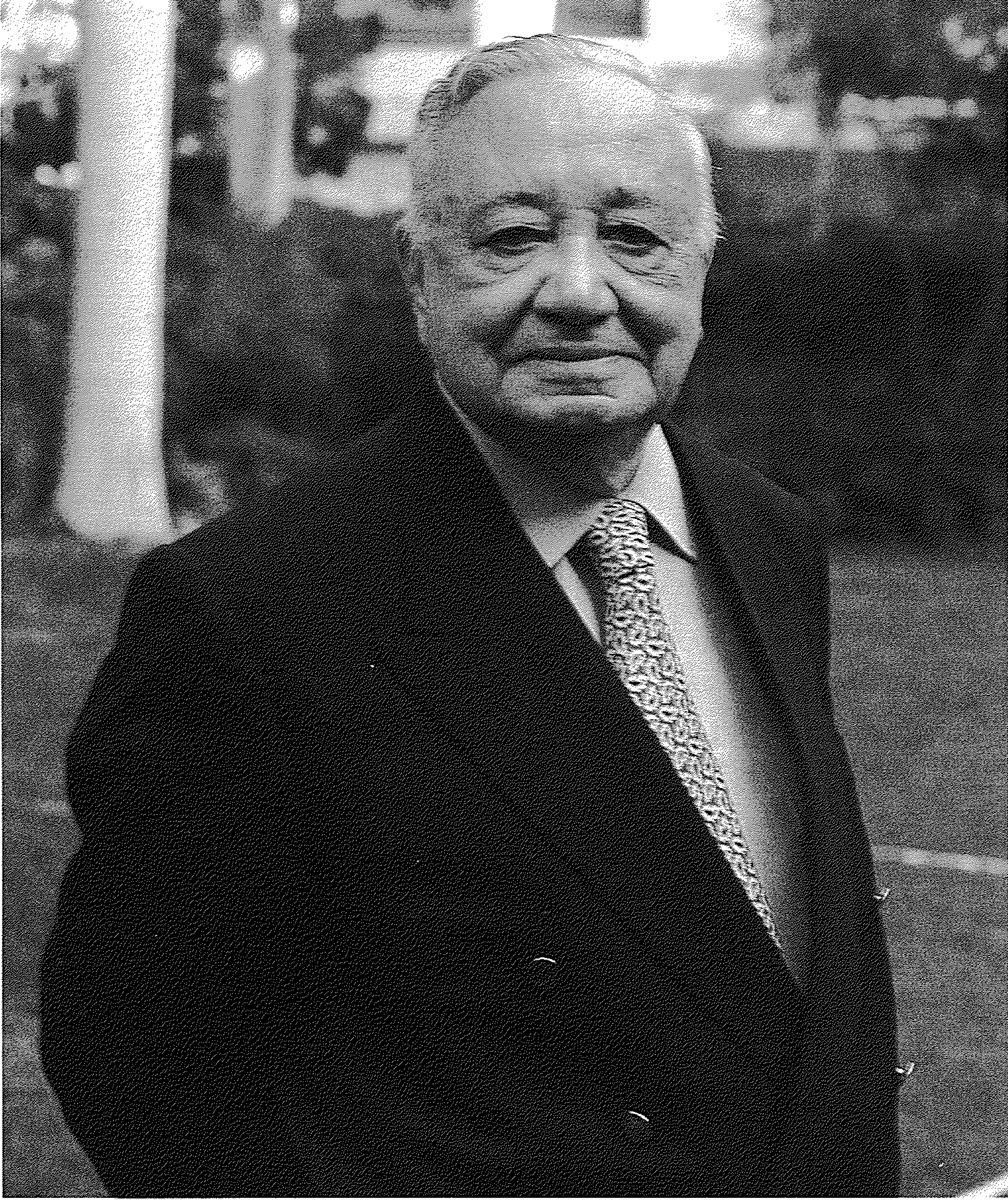
الناشر: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع
ص.ب 27280
الصفاة 13133 الكويت

صورة الغلاف:
الدكتور ثروت عكاشة، تمثال نصفي.
للمثّال **عبد العزيز صعب**.

تصميم الكتاب: **محيي الدين اللباد**

أعمال الكمبيوجرافيك وفصل الألوان : ليڤلز Levels، القاهرة
الطباعة: الدار الدولية للطباعة IPH، المنطقة الحرة، القاهرة

رقم الإيداع : ١١٢١١ / ٩٩
الترقيم الدولي للكتاب : ISBN 977-274-245-1



الدكتور ثروت عكاشة

بيان السيرة

- ولد بالقاهرة (١٩٢١)
- الكلية الحربية (١٩٣٩)
- كلية أركان الحرب (١٩٤٥ - ١٩٤٨)
- نال الجائزة الأولى فى مسابقة «فاروق الأول العسكرية» فى الاستراتيجية وفنون الحرب (١٩٥٠)
- اشترك فى حرب فلسطين (١٩٤٨)
- دبلوم الصحافة «كلية الآداب» جامعة فؤاد الأول بالقاهرة (١٩٥١)
- اشترك فى ثورة ٢٣ يوليو (١٩٥٢)
- رئيس تحرير مجلة التحرير (١٩٥٢ - ١٩٥٣)
- ملحق عسكرى بالسفارة المصرية ببرن ثم باريس ومدريد (١٩٥٣ - ١٩٥٦)

- دكتوراه فى الآداب من جامعة السوربون بباريس (١٩٦٠)
- سفير مصر فى روما (١٩٥٧ - ١٩٥٨)
- وزير الثقافة والارشاد القومى (١٩٥٨ - ١٩٦٢)
- رئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب (١٩٦٢)و(١٩٦٦- ١٩٧٠)
- رئيس مجلس إدارة البنك الأهلى المصرى (١٩٦٢ - ١٩٦٦)
- عضو المجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو بباريس (١٩٦٢ - ١٩٧٠)
- عضو مجلس الأمة (١٩٦٤ - ١٩٦٦)
- رئيس جمعية الصداقة المصرية الفرنسية (١٩٦٥ -)
- نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (١٩٦٦ - ١٩٦٧)
- وزير الثقافة (١٩٦٧ - ١٩٧٠)
- نائب رئيس اللجنة الدولية لإنقاذ مدينة البندقية (١٩٧٦ - ١٩٧٧)
- مساعد رئيس الجمهورية للشئون الثقافية (١٩٧٠ - ١٩٧٢)
- أستاذ زائر بالكوليج ده فرانس بباريس (تاريخ الفن) (١٩٧٣ -)
- انتخب زميلا مراسلا بالأكاديمية البريطانية الملكية (١٩٧٥ -)
- نال جائزة الدولة التقديرية للفنون (١٩٨٨)
- انتخب رئيسا للجنة الثقافية الاستشارية بمعهد العالم العربى بباريس (١٩٩٠ - ١٩٩٣)
- عضو عامل فى المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية. مآب. مؤسسة آل البيت. عمان. الأردن. (١٩٩٤ -)
- دكتوراه فخرية فى العلوم الإنسانية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة (١٩٩٥ -)
- عضو المجمع العلمى المصرى (١٩٩٧ -)

أهم المشروعات الثقافية والحضارية التى بادر بإنجازها

- إنقاذ آثار النوبة ومعبد أبو سمبل ومعبد فيله عند إنشاء السد العالى.
- أخذ المبادرة بإنشاء معاهد السينما والفنون المسرحية والباليه، والكونسرفاتوار، والنقد الفنى عام ١٩٥٩، وبذلك أدخل فنونا تعبيرية جديدة على المجتمع، ثم ضم هذه المعاهد فى أكاديمية الفنون بإصدار قانون إنشائها أثناء توليه وزارة الثقافة فى ١٩٦٩.
- تشييد دار الكتب والوثائق القومية الجديدة.
- إنشاء قصور الثقافة فى أنحاء الجمهورية.
- إعادة تكوين أوركسترا القاهرة السيمفونى، وإنشاء قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى.
- دعم حركة الاهتمام بتراث سيد درويش بإصدار قرار تشكيل لجنة تراث سيد درويش.
- إنشاء فرقة الموسيقى العربية.
- إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية.
- إنشاء فرقة الآلات الشعبية لرعاية الفنانين الشعبيين والاستفادة بفنهم فى الفرقة القومية.
- إنشاء فريق أوبرا القاهرة.
- إنشاء فريق باليه أوبرا القاهرة.
- دعوة خبراء الموسيقى الشعبية من المجر ورومانيا لجمع وتسجيل ودراسة الموسيقى الشعبية المصرية من أنحاء الجمهورية، وأصدرت وزارة الثقافة فى عهده أسطوانات الموسيقى الشعبية المصرية.
- إنشاء السيرك القومى.

- إنشاء عروض الصوت والضوء بالأهرام والقلعة والكرنك لأول مرة.
- إنشاء نظام تفرغ الأدباء والفنانين.
- إنشاء دار النسجيات المرسّمة (التاپسرى) بحلوان لإحياء هذا الفن من جديد.
- إيفاد معارض الآثار المصرية إلى الخارج لأول مرة بأوروبا واليابان والولايات المتحدة الأمريكية وكندا.
- إنشاء متحف المثّال محمود مختار.
- إنشاء متحف مراكب الشمس.
- الإعداد لإنشاء دار الأوبرا الجديدة ودور جديدة للمتحف المصرى والإسلامى والقبطى بالقاهرة والمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية.
- إحياء العيد الألفى لمدينة القاهرة الذى جرى خلاله عقد الندوة الدولية لتاريخ القاهرة والندوة الدولية لعمارة القاهرة والمؤتمر الدولى الثانى للموسيقى العربية.
- بذل رعاية خاصة للمؤلفين الموسيقيين المصريين من الجيلين الأول والثانى؛ فأصدرت وزارة الثقافة أسطوانات تسجل مؤلفاتهم لأول مرة، ومنحتهم وزارة الثقافة سنة ١٩٦٠ جوائز للتأليف والنقد الموسيقى.
- اتسمت الحياة الموسيقية والفنية فى عهد توليه وزارة الثقافة بالشمولية والتطلع للعالمية، فدعا كبار المؤلفين الموسيقين لمصر (أمثال آرام خاتشاتوريان وكارل أورف) وكبار قادة الأوركسترا العالميين (أمثال شارل مونش) فى حفلة افتتاح قاعة سيد درويش وكبار مخرجى الباليه مثل سيرج ليفار.

نشاطه فى منظمة اليونسكو الدولية

- رئيس وفد الجمهورية العربية المتحدة للمؤتمر العام لليونسكو (١٩٦٢ – ١٩٧٠).
- مبادرة الدعوة إلى إنقاذ آثار النوبة التى اشتركت فى إنقاذها مع مصر منظمة اليونسكو والكثير من دول العالم المتحضر (١٩٦٠).
- عضو المجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو (١٩٦٢ – ١٩٧٠).
- نائب رئيس اللجنة الدولية لإنقاذ ڤينيسيا وتراثها (١٩٦٩ – ١٩٧٨).
- نائب رئيس المؤتمر الدولى لوزراء الثقافة المنعقدة بمدينة البندقية (١٩٧٠).
- رئيس اللجنة الثقافة الاستشارية بمعهد العالم العربى بباريس (١٩٩٠– ١٩٩٣).

من بين الأوسمه والميداليات التى نالها

- نوط الجدارة الذهبي. حرب فلسطين ١٩٤٨.
- الميدالية الفضية لليونسكو تتويجا لإنقاذ معبدى أبو سمبل وآثار النوبة (١٩٦٨).
- الميدالية الذهبية لليونسكو لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيله وآثار النوبة (١٩٧٠).
- وسام الفنون والآداب الفرنسى بدرجة كوماندور (١٩٦٥).
- وسام اللچيون دونير (وسام جوقة الشرف) الفرنسى بدرجة كوماندور (١٩٦٨).
- وسام الصليب الأكبر الإيطالي بدرجة فارس (١٩٥٨).
- ميدالية منظمة اليونسكو الفضية بمناسبة تكريمه بمقر اليونسكو بباريس لمرور ثلاثين عاما على نجاح الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة (١٩٩٩).

البندقية والريشة

د. سعاد محمد الصباح

كثيرة هي أسماء العسكريين التي تحفظها الكتب تخليداً لأعمالهم في ميادين القتال على اختلاف فنونه؛ من الاستراتيجية الى أدوات الحرب ومعاركها المتميّزة بخصوصية العبقرية في المواجهة والحسم العسكري. بل إن تاريخ الحروب يبدو في حقبات وكأنه تاريخ العالم نظراً لما حفلت به الأرض من نشاط السلاح وتصادم الجيوش وهدر ملايين الأرواح ودماء المدن وزرع التخلّف الحضاري في أرجاء المعمورة لآماد طوال.

والتاريخ العسكري يحفظ للعديد من رجالاته سجلاً سياسياً، إذ أن الكثيرين من هؤلاء قد خلعوا البزّات العسكرية ليتحولوا الى رؤساء دول، راوحت أعمالهم بين البطش وبين البناء، وأخفق معظمهم في أداء الواجب السياسى – المدنى، وقلة منهم هى التى تمكّنت من تحقيق إنجاز ما، في مسيرة أوطانهم المدنية.

لكن، هذا التاريخ للعسكريين، قلّما يحفظ لنا دوراً ثقافياً لواحد من ضباطه المتقدمين في علوم الحرب. ونحن اليوم، في مواجهة المعادلة التى حقّقها واحد من رواد حركة التنوير الثقافي في عالمنا العربي، الدكتور ثروت عكاشة. ولعل بواكير الاهتمام الثقافي في حياته تؤشر ومنذ العام ١٩٥١ على التوجّه العميق لهذه الشخصية المتميّزة، إذ أنه في ذلك العام وضع اللبنة الأولى لمستقبل اهتماماته حين فاز بالجائزة الأولى في مسابقة القوات المسلحة للبحوث والدراسات العسكرية. إذن فالبحث والدراسة والتأليف هي المحور الذى كان يشغل خريج كلية أركان الحرب الذى حمل دبلوم الصحافة ثم شهادة الدكتوراة في الآداب من جامعة «السوربون» الفرنسية العريقة عام ١٩٦٠ . ورغم تقلّبه في العديد من المناصب العسكرية والسياسية إلا أنه منذ العام ١٩٥٨ اتجه الى الشأن الثقافي وزيراً ثم أستاذاً زائراً بـ«الكوليج دى فرانس» بباريس لمادة تاريخ الفن، وبعدها زميلاً مراسلاً للأكاديمية البريطانية الملكية.

لقد أخذ تاريخ الفن يتسيّد اهتماماته، والحفاظ على التراث يتقدم همومه الثقافية، لذلك نجد أمامنا وزيراً للثقافة يبادر لإنجاز مشروع إنقاذ آثار النوبة ومعبد أبو سمبل ومعبد فيله، والتى كان مشروع السد العالي، على عظمته الاقتصادية والاجتماعية، يشكّل خطراً عليها، مما أوجب العمل لإنقاذها، وهذا ما تحقق بفضل الجهد المثابر للرجل الذى اخترنا التشرّف بتكريمه هذا العام. ولو لم تكن للدكتور ثروت عكاشة غير هذه المأثرة المؤرخة لكان يكفيه مجداً، ولكنه ليس بالقانع هو إذ يشهد له تاريخ الثقافة في مصر العزيزة بالمبادرة لإنشاء معاهد السينما والمسرح والباليه والكونسرڤاتوار، وتشييد دار الكتب والوثائق القومية وقصور الثقافة وفريقيْ الأوبرا والباليه.

هذا عدا العشرات من المشروعات الثقافية التى حملت بصمة «العسكري» المثقّف والمأخوذ بمشروعه الثقافي في مجرى تاريخ الآثار وخلق الجديد من معالمها. وقد ذاع صيته في ميدان العناية بالآثار فتم اختياره نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ مدينة ڤينيسيا وتراثها (١٩٦٩ - ١٩٧٨). وحصل لجهوده الكبيرة على الميدالية الفضية لليونسكو تتويجا لما أداه من عمل خلاّق في إنقاذ معبدي أبو سمبل وآثار النوبة، ثم كانت له الميدالية الذهبية من اليونسكو لجهوده المثمرة إنقاذاً لمعابد فيله. وقد ثمّنت فرنسا عالياً جهوده هذه فمنحته وسام «جوقة الشرف» العام ١٩٦٨.

ولم تشغله كل هذه المهام، على جلالها، عن الانصراف الى التأليف والترجمة والتحقيق، فإذا باسمه علمٌ على ثلاثة وخمسين عنواناً في مختلف مجالات الأدب والتراث والفلسفة والفنون والآثار. ويجدر بمن يقرأ في سيرة رائدنا الجليل التنبّه الى أنه، وهو المولود في العام ١٩٢١، لم يتوقف عن العطاء ولم ينقطع عن الإبداع، أمدّ الله في عمره، وأبقاه مشعل ضوء تستنير به أجيال الطالعين وتسعد به أمة أعطت العالم الحرف وعلّمت الدنيا بدايات التعبير الإنساني بالكلمة وبالصورة الساحرة سمات وألواناً.

اليوم، ونحن نحتفي برائد مبرز من رواد حياتنا الثقافية أقف بإجلال أمام الأستاذ الدكتور والفنان ثروت عكاشة، راجية أن يقبل مني هذا التكريم: تحية عرفان ووفاء لما أدّى ولما سوف يؤدي من أجل وطن أكثر ثقافة وعطاء وبقاء في جبهة الزمن وصدر التاريخ.

ذكريات وخواطر

د. ناصر الدين الأسد

حين اتّجه المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) إلى اختيار الدكتور ثروت عكاشة عضواً عاملاً فى المجمع، كان لابدّ لى من أن أكتب إليه أخبره بذلك، وأستأذنه فى قبول الترشيح، قبل اتخاذ القرار النهائى، وقبل صدور الكتاب الملكى بتعيينه.

وتردّدت طويلاً عند كتابة رسالتى إليه. هل أشير فيها إلى صلات قديمة بيننا بدأت منذ الستين من هذا القرن، حين كان ثروت عكاشة الشخصية الثقافية الرسمية الأولى فى مصر، وكان اسمه وأعماله يتردّد صداهما فى كثير من أقطار الوطن العربي، وفى بعض الأقطار الأجنبية، وفى أروقة اليونسكو؟ .. أو أجعل رسالتى ذات طابع رسميّ بحت، وأتجاوز ذلك الماضي فى أرض الكنانة؛ لأنى لم أكن واثقاً بأنه لايزال يذكره، بعد أن عفا عليه الزمن ومضى أكثر من ثلاثين عاماً على آخر العهد به، وبعد أن تركت مصر المحروسة وتقلّبتْ بى مناصب متعددة من : سفيرٍ لبلدى الأردن فى المملكة العربية السعودية، إلى رئيسٍ للمرة الثانية للجامعة الأردنية، إلى أول وزير للتعليم العالى، إلى رئيسٍ للمجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية. ولم نتصل خلال كل تلك المدّة لا بالرسائل ولا باللقاء، على كثرة زياراتى للقاهرة. وهذه خَصْلة تمكّنت منى، وطالما اتهمتُ نفسى بسببها بعدم الوفاء، ذلك أننى لا أحاول الاتصال بالأصدقاء القدماء، خشية أن تكون مشاغل الدنيا وأعباؤها قد أنستهم ماكان. ولكن ما يحدث كلَّ مرة هو نقيض ذلك، فما أن تنشأ مناسبة يَرد فيها ذكرى حتى أجد هؤلاء الإخوة يسارعون إلى الحديث فى مجالسهم أو الكتابة إليّ بالرسائل أو فى الصحف، يشيرون إلى ما كان من ذكريات. فأخجل من تقصيرى فى حقّهم، وأردّد فى نفسى: هذا وفاء طالما عرفته فى أهل مصر. مهما يطل الزمن، وتبعد الديار، وتتغير الأحوال.



وحزمت أمرى، وكتبت إلى الدكتور ثروت عكاشة رسالة رسمية، أخبره فيها بترشيحه للعضوية العاملة فى المجمع، وأننى انتظر موافقته قبل استكمال خطوات الانتخاب والتعيين.

وجاء الجواب، وكان فيه من الإشارات والدلائل ما يعجز المرء عن إيفائها حقَّها من الوصف: فقد كانت تكاد تسيل من عذوبة التعبير، وصفاءِ النفس، وكرمِ الخلق، وأدب الخطاب. ثم إن فيها من التواضع ما لايتمثّل إلا فى هذا الرجل الكبير فى خلقه، العالى فى منزلته وعلمه.

كل تلك الصفات كانت معروفة مألوفة فى الدكتور ثروت عكاشة عند كلّ من اتّصل به

من قريب أو بعيد. ولكن المفاجأة المدهشة لى هى تلك العبارة التى ختم بها رسالته، فهاجت فى نفسى كوامن الذكريات، فقد أشار إلى تعارفنا من خلال كتبنا ونتاجنا الأدبىّ أولاً، وإلى تلك الصّلة الشخصية التى نشأت بيننا «خلال الستينات» كما ذكر. والرسالة أنموذج عالٍ يدل على شخصية كاتبها بما فيها من تواضع جمّ، وأدب رفيع، وشعور عميق بثقل المسؤولية، وحرص بالغ على حمل الأمانة وأدائها على خير وجه مستطاع. وأرى من واجبى أن أنشر هنا فقرة منها لأستشهد بها على هذا الذى ذكرته :

«تحية طيبة، وبعد،

فقد تلقيت شاكراً رسالتكم الكريمة المؤرخة فى ٩٤/٧/١٦ بعد عودتى من الأسكندرية، فمعذرة عن تأخيرى فى الرد. وما من شك فى أن الانتظام عضواً عاملاً فى مجمعكم الموقّر يعدّ شرفاً كبيراً لا يسع المرء معه إلا أن يغبط نفسه على أنه كان ذات يوم موضعاً للترشيح له. وكم يؤلمنى بعد أن بلغت ما بلغت من سن عالية وأخذ ضعف صحتى يهدّ قواى ويحدّ قدراتى أن أجد نفسى مضطراً بكل أمانة إلى الاعتذار عن عدم تلبية هذا النداء السخىّ الكريم خشية أن تحول صحتى المتداعية دون قيامى بواجبى على الوجه الأكمل وتأدية ما ترتبّه علىّ هذه العضوية الجليلة من مهام فى حينها».

وما أن تسلمت رسالته حتى سارعت إلى الاتصال الهاتفى به، لأطمئنّ على صحته، ولأؤكد له حرصنا جميعاً فى المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية على أن يكون معنا وبيننا. وذكرت له أن لمؤتمر المجمع دورة كل سنتين، وأن كتابة البحوث فى الموضوع الرئيسى للمؤتمر والاشتراك فى المناقشات أمران اختياريان، متروكان لرغبة العضو وظروفه. وكل ما نريده منه كلمة موجزة فى أوّل دورة يحضرها هى كلمة الالتحاق بالمجمع، كالشأن فى جميع المجامع أو الأكاديميات، ثم نترك له حريّة الكتابة والمشاركة فى المناقشات فى الاجتماعات التالية. وأحسست أنه شعر بالارتياح، فقد أجاب بالموافقة. ثم شفع الموافقة الهاتفية برسالة يؤكد فيها موافقته.



ووصل إلى عمّان يوم ١٩٩٥/٧/٤م للمشاركة فى الدورة العاشرة للمؤتمر العام للمجمع، وألقى فى اليوم التالى – فى حفل الافتتاح – كلمة التحاقه بالمجمع. وكانت كلمة بالغة القيمة لأنه عرض من خلالها تصوّره لمفهوم الحضارة الإسلامية، وهو تصوّر شامل متكامل يقوم على مجموعة من العناصر، وربما جاز لى أن أستخلص منها الأفكار الأساسية التالية :

- أن الإسلام والعروبة مقترنان، ولا يجوز إحداث تناقض مفتعل بينهما.
- وأن الحضارة الإسلامية حقيقة ملموسة وليست دعوى ملفّقة.
- وأن الصفات الطبيعية التى تربط بين شعوب الأمة لاتحول دون أن يكون لكل جزء من هذا الوطن العربى سماته الخاصة.

- وأن العروبة ضرورة ثقافية لا غنى عنها، وأن الوطنٍ العربى ينهض على ضميره الثقافى المرتكز على اللغة، ولكن العروبة لاتنحصر فى أنها لغة وهويّة فحسب بل هى أيضاً موقف سياسىّ.
- وأن الإسلام هو نقطة انطلاق الثقافة العربية، ولكن من الخطأ العلمى اعتماده المكوّن الوحيد لها، فقد نهلت منطقتنا من تراث ثقافات عظيمة متعددة سبقت الإسلام.
- وأن الأمة العربية تحررت سياسيًّاً وعسكريّاً، ولكن بقى عليها أمران بالغا الأهمية، الأول : الانعتاق من أغلال القهر وذلك بانضمامها إلى المشروع العقلانى للديمقراطية والتعددية.
والثانى : امتلاك إرادة التغيير، فما نزال نستعين بالمستعمر القديم، فهو الذى يبتكر ولا يعطينا إلا ما يشاء، بل إنه ليمنع عنّا ما نحن فى أمسّ الحاجة إليه.
- وأن حضارة اليوم هى حضارة العلم، ولكننا نكتفى بشراء نتائجها وقطف ثمارها واستيرادها، دون أن نأخذ بالمنهج الذى يحدثها ويحركها.
- وأنه لايجوز الاقتصار على اجترار ماضينا العريق والحسرة على ما فات، بل لا بدّ من العمل على الإضافة إليه وإغنائه.
- وأن مقاومة الغزو الثقافى لا يجوز أن تُتخذ ذريعة لرفض الثقافة الإنسانية والتراث العالمى بما ينطويان عليه من قيَم ولابدّ من فتح الأبواب بيننا وبين الشعوب الأخرى لنأخذ بالأصلح والأنفع دون أن نستسلم أو نذوب فى غيرنا فنفقد كياننا.
- وأنه يحقّ لنا التساؤل كيف نجمع بين ما هو محلى وما هو وافد، ونوازن بين الثقافة المحلية والثقافة العالمية. فالثقافات قد تختلف غير أن نهج الحياة يفرض عليها وحدة جامعة. فكيف السبيل إلى تجنّب التضحية بهذا الاختلاف الحضارى أمام تلك الوحدة الجامعة؟
- وأن التعامل مع التراث يجب أن يكون استقاءً لعناصر جمالية، واستلهاماً لمعانٍ وقيَمٍ، دون أن يكون فى ذلك تجميدٌ لحركة الفكر ولا سقوطٌ فى قبضة قيم تجاوزها الزمن.



لقد بذلت جهدىَ فى تلخيص كلمة كان من حقّها أن أُثبتها كاملة لنفاستها. وقد جرّدتها من الشروح والتفسيرات والأمثلة التى تزيدها وضوحاً ورونقاً. وعذرى أن المجال لايسمح بأكثر من الاقتصار على العناصر والأفكار الرئيسية التى تشير إلى ما وراءها ولكنها لاتغنى عنه.



ولم يكتف هذا العالم الأديب الممتلىء حياة ونشاطاً وحماساً بكلمة التحاقه بالمجمع – ولم يكن مطلوباً منه سواها فى أول دورة يحضرها – بل أضاف إليها دراسة عنوانها «التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحريم» وهى إضافة تذكّرنا بإحدى صفاته الخُلقية التى أشرت إليها،

وهى عمق إحساسه بالواجب وحرصه على أداء الأمانة والقيام بالمسؤولية على أتّم وجهٍ يستطيعه.

تكشف لنا هذه الدراسة عن جوانب من منهج الدكتور ثروت عكاشة فى تناوله للقضايا ومعالجتها. فهو يجمع بين «المنقول» و «المعقول» أو بين «الرواية» و «الدراية»، ولايعتمد على المناقشة العقلية المحضة التى تدور فى الفراغ، وإنما يورد النصوص ثم يفحصها ويمحّصها. وهو فى فحصه لهذه النصوص وتمحيصها يعتمد على التعليل والتحليل والاستنتاج والترجيح القائم على وجود مرجِّح.

وقد بدأ دراسته بقوله: إن العرب فى جاهليتهم لم يعرفوا ما سمّاه بـ «الفنون اليدوية»، ويعلّل ذلك بطبيعة الحياة الاجتماعية. فيقول : «ولقد كان بعيداً عن تلك الأمة التى بدأت حياتها الأولى فى البادية – حيث الرحلة الدائبة والخلاف القاطع للصلاتِ – أن تبتكر فناً يدوياً، وألاّ يكون لها غير فن القول. ذلك أن الفن اليدوى تعوزه الحياة المستقرّة يُطلق فيها الموهوب يده، فيصوّر ما يحسّ لتأنس به نفسه ويجمّل به مسكنه. وتلك كانت حال الجزيرة العربية فى جاهليتها من ذلك الفن اليدوى قبل أن يظلّها الإسلام بظلّه ويلفّها بردائه».

ويستثنى من هذا الحكم العام بعض مناطق الجزيرة العربية، ويعدّ هذا الاستثناء دليلاً على صحة حكمه السابق، فيقول : «ولم يكد لتلك الأشتات[١] أن يجتمع شملها فى مكة واليمن[٢] حتى غدت لهم فنون يدوية سابقة على الإسلام. وكانت ثمة معتقدات فى تلكما البيئتين نَمَتْ حولها أساطير. وكانت ثمة ديانات موروثة تضمّنتها سير. وكان لابدّ من تصوير نزعات النفس وخلجاتها وإبراز تلك الأحاسيس وتجسيد تلك المعتقدات».

ويمضى قائلاً : «وهكذا رأينا الكعبة فى مكة تغطى جدرانها التصاوير وتزدحم بالتماثيل. وكذا كانت الحال فى اليمن التى أظلّتها حضارة حميرية قبيل الإسلام، وشاعت فيها فنون يدوية»، ومع ذلك فهو يرى أن هذه التصاوير والتماثيل وغيرها من الفنون اليدوية إنما جلب العرب بعضها من الأمم المجاورة، واستعانوا بغير العرب فى صنع بعضها. واستشهد ببعض ماذكره المؤرخون المسلمون، مثل الأزرقى فى كتابه «أخبار مكة».

وينتهى من كل ذلك إلى تأكيد حكمه السابق بقوله : «ومن هنا لم تعرف البيئة العربية قبل الإسلام التصوير فنّاً كما عرفته الأمم الأخرى»، ويستنتج من ذلك نتيجة طريفة هى قوله : «ولعل بعد الأمة العربية فى جاهليتها عن التصوير كان له أثره فيها فيما بعد حين أظلّها الإسلام، فكانت أمْيَلَ إلى الأخذ بما تخال فيه نهياً عن التصوير وابتعاداً عنه. ولعل هذا أيضاً كان له أثره فى الإخباريين وأهل السِّيَر والمفسّرين، فمالوا فى تأويلهم لما أُثِر عن الرسول صلى الله عليه وسلّم خاصّاً بالتصوير إلى جانب التحريم».

ثم يمضى ليؤكّد رأيه أن البيئة العربية هى التى لم تساعد على وجود التصوير فيها، وأن تعاليم الإسلام فى ذلك أقلّ أثراً من البيئة، مستدلاً على ذلك بأن الإسلام لم يعمّ الجزيرة كلها فى أول أمره «بل ظل نفر يدينون بالوثنية وباليهودية والنصرانية» وهؤلاء لم يشملهم حكم الإسلام بالنهى

عن التصوير «وعلى الرغم من هذا لم نظفر لهؤلاء بتصاوير فيما عدا تصاوير السريان اليعاقبة وبعض المسيحيين الشرقيين. وهذا يردّنا إلى ما قلنا من قبل من أن البيئة العربية لم تكن بيئة تغرم بالتصوير. وأن السبب فى بعد العرب عن التصوير لم يكن للإسلام وتعاليمه نصيب كبير فيه».

ثم يعرض بعد ذلك لمجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة، والوقائع، وآراء الفقهاء، مثل ما جاء فى البخارى وفى كتاب الأزرقى من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم لشيبة ابن عثمان – لمّا دخل الكعبة بعد فتح مكة : «يا شيبة امح كل صورة فيه إلا ما تحت يدى». ثم رفع يده عن صورة عيسى بن مريم وأمه. ومثل ما روى من أن عائشة وضعت فى بيتها ستراً عليه تصاوير. فقال لها الرسول صلّى الله عليه وسلم: أميطى عنى فإنه لاتزال تصاويره تعرض لى فى صلاتى. فقطّعته وسادتين كان يرتفق عليهما. ومثل ما روى عن عائشة أيضاً من أنها حين زُفّت إليه صلى الله عليه وسلم حملت معها دمىً كانت تلعب بها. فلما سألها عنها قالت : إنها خيول سليمان. ومثل ما رواه الطبرى من أن سعد بن أبى وقّاص حين دخل بجيشه المدائن (طيسفون) بعد موقعة القادسية، نزل القصر الأبيض واتّخذ الإيوان مصلّى وكانت فيه لوحات مصوّرة فلم يأمر بإزالتها، وهى التى وصفها البحترى فى قصيدته السينية. ثم يورد رأى الفقهاء ، وخاصة فقهاء المالكية، فى الدُّمى المجسّدة إشارة إلى ما ورد من دمى عائشة. فهم يرون إباحة الدُّمى ولكنهم يشترطون لها شروطاً، منها: أن تكون للصبيّات الصغيرات، وأن يكون للمحتسب وحده الحق فى تلك الإباحة لينظر هل هى لأُنس الأنثى وإيقاظ غريزة الأمومة فيها، فيبيحها حينئذ.

ويستنتج من كل ما تقدّم «أن التصوير لم يكن منهيّاً عنه جملةً، وأن النهى كان عما هو مُسِفٌّ منه ويحول بين العبد وربّه ويسىء إلى معتقده».

ثم ينتقل إلى الحديث عن القرآن الكريم فيقول : «إن القرآن الكريم ليس فيه ما يشير، عن قرب أو عن بعد، إلى تحريم التصوير. بل إن فى ثنايا كلام الله تعالى فى كتابه الكريم مايرمز إلى صور تشكّل من المعانى لوحات فنيّة تنطق بما فى القرآن من إعجاز». ويستشهد بقول الكاتب الإسلامى محمد عمارة : «إن موقف القرآن الكريم من التصوير والتماثيل للأحياء ليس واحداً وليس عامّاً وليس مُطلقاً. فحيثما تكون سبيلاً للشرك بالله – شركاً جليّاً أو خفيّاً – فهى حرام، والواجب تحطيمها.. أما عندما تنتفى مظنّة عبادتها وتعظيمها والشرك بواسطتها فهى عندئذ من نعم الله .. والإيمان بالإعجاز القرآنى مرهون بازدهار الحاسّة الفنية لدى المسلم.. ومن ثمّ فإن البداهة قاضية بأن يكون القرآن داعياً يزكّى تنمية الحاسّة الفنية لدى المسلمين، فلقد رأينا كيف امتلأت سور القرآن الكريم بما نسمّيه فى الدراسات الأدبية والفنية بالتعبير بالصور».

ثم يعرض الدكتور ثروت عكاشة أحاديث نبوية تحذّر من التصوير وتنهى عنه. ويرى أن تلك الأحاديث تحتاج إلى فحص للتأكد من صحّتها، ثم تحتاج – فى حال صحّتها – إلى تفسير وتأويل يعودان بنا إلى ماذكره سابقاً من أن التصوير المنهى عنه هو «الصارف عن العبادة والدّاعى إلى الشرك».

ثم يصل إلى قوله : «فليس من منطق الأمور أن يحرَّم التصوير على عمومه على مرّ العهود

الإسلامية السالفة، فقد يكون عماداً فى حفظ حقوق شرعية، كما هو الشأن فى صور الغرقى والأموات من مجهولى الشخصية والتى تعرضها الدولة على (الناس) ليتعرّف عليهم ذووهم وتتحدّد بذلك الحقوق والواجبات والأحكام الزوجية .. والديون والهبات والمواريث ... وقد يكون التصوير أيضاً سبباً من أسباب تحذير الأمة من اللصوص والجواسيس والإرشاد عنهم. ومن الصور : مرسومة أو منحوتة، ما نعرف به أسرار جسم الإنسان والحيوان ... مما هو لازم فى علوم الناس وتقدّم البشرية وتطورها ...». ثم يقول : «فعلى حين نجد فريقاً من الفقهاء ينحازون إلى التحريم .... فالتزموا حرفية الأحاديث المحرِّمة ... نجد غيرهم قد أباحه، بل منهم من كان يمارس هذا الفن، مثل الفقيه الإمام أبو العباس أحمد بن إدريس القرافى (١٢٨٥ م) الذى زاد على إباحته فن النحت والتصوير اشتغاله بهما».

ويطول بنا الحديث لو أردنا أن نورد خلاصة لكل ما جاء فى هذه الدراسة الشاملة، وحسبنا أن نختم هذا الموجز بما ختمه هو نفسه من قوله :

«ولعل خير ما نعقّب به من قول قاطع هو كلمة الإمام الجليل الشيخ محمد عبده الذى تولّى الإفتاء فى مصر فترة : إن الرسم شعر ساكت يرى ولا يسمع، كما أن الشعر رسم يسمع ولايرى ... وأن الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين فى تأويل قوله صلى الله عليه وسلم «إن أشدّ الناس عذاباً يوم القيامة المصوّرون» وفات هؤلاء أن الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذى شاع فى الوثنية والذى كان القصد فيه إلى تأليه بعض الشخصيات. أما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيها إلى المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول صلى الله عليه وسلم عليه .... وإنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرّم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر فيه على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل .... وليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صورة الإنسان والحيوان لتحقيق المعانى العلمية وتمثيل الصور الذهنية».

[اللوحات على الصفحات التالية:]

(١) لوحة من الفسيفساء فوق عمود في قبة الصخرة، بيت المقدس، ٦٩١م.

(٢) لوحة من الفسيفساء تصور مشهداً لمدينة، على الجدار الغربي للمسجد الأموي بدمشق، ٧١٥م.

(٣) إمرأة تستحم، لوحة جدارية في حمام قصير عمرة بالأردن، الربع الثاني من القرن الثامن الميلادي.

(٤) موسيقيان وفارس صياد، لوحة أرضية في قصر الحير الغربي بسورية، ٧٣٠م، متحف دمشق الوطني.


(٥) الإلهة جيا وقنطروس البحر، لوحة أرضية في قصر الحير الغربي بسورية، ٧٣٠م، متحف دمشق الوطني.

(٦) رسم بالحبر الصيني لفارسين من العصر الفاطمي، مصر، القرن الحادي عشر الميلادي، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

(٧) رسم من مخطوطة عن كتاب «صور الكواكب الثابتة» للصوفي، ١٠٠٩م، المكتبة البودلية، أكسفورد.

(٨) تفصيلة من مخطوطة لكتاب «الأغاني»، الموصل، ١٢١٨ - ١٢١٩م، ملت كتبخانة سي، أسطنبول.














العذرا على ما
في الكرة
خارج الصورة
السماك الاعزل
خارج الصورة



وكان من الطبيعى أن تثير هذه الدراسة وما ورد فيها من آراء ردوداً مختلفة من أعضاء المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) المشاركين فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع. فانبرى للردّ عالم من سوريا هو فضيلة الدكتور وهبة الزُّحيلى، وبنى ردّه على الركائز التالية :

- أن القرآن الكريم والسنة النبوية المطهّرة معاً هما مصدر الأحكام والتشريع. وأن وجود النهى عن التصوير فى الأحاديث الشريفة يلزم المسلمين وإن لم يتضمن القرآن الكريم نصاً على ذلك النهى.
- وأن كتب الأدب والتاريخ مثل كتاب الأزرقى ليست مصدراً من مصادر الحديث النبوى، ففيها كثير من الروايات التى لاتصلح أساساً للأحكام الشرعية.
- ما ورد فى الدراسة عن القرافى غير صحيح.
- ما ورد فى الدراسة عن أن القرآن الكريم فيه تصوير، صحيح. ولكنه تصوير للمعنويات بصور مادية محسوسة، لأن المحسوس دليل على المعقول. فهذا من أجل تصوير القضايا وفهمها، لا أن التصوير مباح.

وختم مناقشته بقوله : إذن أقول بكل صراحة إن مثل هذا البحث لا يمثّل تصوراً إسلامياً سليماً ... مع ذلك نحترم هذه الآراء الفردية، ولكنها لا يصحّ أن توصف بأنها أحكام شرعية، وإذا أراد أصحابها أن يأخذوا بموجبها فعليهم أن يتحمّلوا تبعة هذه الأحكام.



وقد تصدّى لتوضيح الأمر والردّ على هذا العالم الفاضل إثنان من الأعضاء، أحدهما عالم مؤرخ تونسى هو الأستاذ إبراهيم شبوح، والآخر عالم فقيه أردنى هو سماحة الدكتور عبد العزيز الخياط. أما الأستاذ شبوح فقد ذهب إلى أنه مما لاشك فيه، ومما انعقد عليه الإجماع، أن التصوير الذى يتصل بالشرك أو يؤدّى إليه هو المقصود بالتحريم. ثم أورد عدداً من الشواهد العمليّة على وجود التصوير فى الإسلام منذ عهد مبكر فى زمن بنى أمية. وضرب على ذلك عدداً من الأمثلة أبرزها : قُصير عمْرة فى بادية الأردن الشرقية وما فيه من لوحات فنية على جدرانه، تمثّل إحداها صورة للخليفة الوليد بن عبد الملك ويجلس حوله على الأرض بعض الملوك من الذين هزمتهم جيوش المسلمين، وتمثّل صور أخرى عازفين وعازفات. وكذلك قصر هشام فى أريحا وما فيه من صور بالفسيفساء لحيوانات كالأسود والظباء، إلى غير ذلك من الأمثلة. وأكّد أن بحث الدكتور ثروت عكاشة عن «التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحريم» يندرج فى موضوع الدورة عن «المسلمين وحوار الحضارات فى العالم المعاصر».

أما الدكتور الخياط فقد أورد عدداً من الآيات والأحاديث التى تبيح حبّ الجمال الخُلُقى

والحسّى. وذكر أنه وقعت له رسالة عنوانها «الجواب الشافى فى إباحة التصوير الفوتوغرافى» كتبها الشيخ محمد بخيت المطيعى مفتى الديار المصرية فى مطلع القرن العشرين، عرض فيها النصوص والأحاديث المختلفة التى تنهى عن التصوير، ذهب فيها إلى أن التصوير الشمسى بجميع أنواعه حلال ما لم يصور عورة لايجوز إبداؤها، أو يصوّر الأنبياء، والممنوع هو صنع التماثيل والأوثان للتعظيم. وذكر أن الشيخ رشيد رضا قال إن العلّة الحقيقية فى النهى عن التصاوير هى محاكاة عبادة الأصنام، فإذا زالت العلّة، وهى التعظيم، جاز اتخاذ الصور والتصوير، فكيف والمقصود بها اليوم تحقيق أغراض العلم والتشريح والتعليم والتثقيف وتحقيق الشخصية وضبط المصالح وغيرها، وعلى هذا تحمل جميع الأحاديث الواردة فى هذا الموضوع. ثم قال الدكتور الخياط : وذكر الدكتور ثروت أن نفراً من الفقهاء صنعوا التماثيل، وهو ما أنكره أستاذنا وحبيبنا الدكتور وهبة الزحيلى، وقد أتيت بالنص المُثبِت لما ذهب إليه الدكتور ثروت عكاشة : فقد حكى ابن طولون فى رسالته «قطرات الدمع فيما ورد عن الشمع» عن الشيخ القرافى شهاب الدين أنه قال فى كتاب «المحصول» من كتب الإمام القرافى : بلغنى أن الملك الكامل وضع له شمعدان، وهو عمود طويل من نحاس، له مراكز يوضع عليها الشمع من أعلاه للإنارة. وكلما مضى من الليل ساعة انفتح باب منه وخرج شخص يقف فى خدمة الملك، فإذا انقضت عشر ساعات طلع الشخص على أعلى الشمعدان وقال : صبّح الله السلطان بالسعادة. فيعلم أن الفجر قد طلع. قال القرافى : وعملت أنا شمعداناً، وزدت فيه أن الشمعة يتغير لونها فى كل ساعة، وفيه أسد تتغيّر عيناه من السواد إلى الحُمرة الشديدة فى كل ساعة لها لون، فإذا انقضت عشر ساعات طلع الشخص على أعلى الشمعدان وإصبعه فى أذنه يشير إلى الأذان، غير أنى عجزت عن صنعة الكلام».



وهكذا استطاع الدكتور ثروت عكاشة ببحثه أن يثير نقاشاً خصباً، تعدّدت حوله الآراء، واشترك فيه عدد من العلماء الذين أيّدوا آراءه.



وفى أثناء تلك الاجتماعات تفضل الدكتور ثروت عكاشة فأهدى إلىَّ ثلاثة من كتبه هى أحدث ما صدر له حينئذ، وقد تباعدت موضوعاتها وتعدّدت، وإن جمعها إطار عامّ واحد. فالكتاب الأول عن «القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية»(٣)، والثانى عن «الإغريق بين الأسطورة والإبداع»(٤)، والثالث عن «معراج نامه : أثر إسلامى مصور»(٥). وهى كتب غنيّة بالمعرفة، تعدُّ نموذجاً للتوافق بين التاريخ والفن والعلم، ويبحث كل منها فى مجال أشبهَ بالبحر الزاخر فى غناه وامتداداته، وتطوف كلها حول الجمال، بصوره المختلفة، وتقرّبه إلينا بلغة جميلة

حتى لنكاد نخاطبه ونعانقه. وقد جعل لأكثر كتبه - ومنها الكتابان الأوّلان عن العمارة الإسلامية والإغريق - عنواناً أخّاذاً يلفت الانتباه ويدلّ على ما يتمتع به الدكتور ثروت من حسّ فنّى لغوىّ مرهف، ومن نظرة عميقة تستبطن وحدة الفنون المرئية والمسموعة. هذا العنوان الجامع الذى اتّخذه لسلسلة من كتبه هو «العين تسمع والأذن ترى» فجاءت هذه السلسلة موسوعة للمعارف الفنية من تراث أكثر الأمم على مرّ العصور.

إنّ من يطّلع على منجزات الدكتور ثروت عكاشة وإسهاماته فى رَفْد المكتبة العربية بما من شأنه تعريف القارئ العربى بثقافات العالم وفنونه وآدابه، وما تخلّفه تلك الإنجازات من تأثير فى المخيّلة الإبداعية، تتضح أمامه سعة اطّلاع هذا العالِم، وتبحّره فى جانب من جوانب المعرفة قلّما عُنِى به باحث عربى عنايته به. فسلسلة تاريخ الفن التى انتظمها عنوان «العين تسمع والأذن ترى» تَجمع فى ثناياها المتعة الفنية والفائدة العلمية. وهى مجموعة دراسات تعين القارىء على التعريف برموزٍ ومفاهيم وموضوعات ثقافية كثيراً ما يلقاها أمامه ويحار فى فهمها أو إدراك أصولها :

ففى كتابه «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» يأخذنا معه فى رحلة ممتعة - بأسلوب أدبى ورشيق - إلى جذور هذه الحكايات والملاحم : نشأتها، وتفرّعاتها، وتداخلاتها، وتأثيرها - على تعاقب العصور - فى إبداع الفنانين والموسيقيين والشعراء والروائيين، حتى الوقت الحاضر. وهو - إذ يعزّز الكتاب بشواهد من لوحات عصر النهضة التى استلهمت الأساطير الإغريقية وأبدعت منها فناً لايزال حتى الآن يثير الإعجاب والدهشة - فإنه يستشهد بأقوال كتّاب معاصرين كانت الأسطورة محرّكاً لمخيّلتهم.

ويأتى هذا الكتاب نتيجة خبرة وتمرّس بجُلّ الثقافات الشرقية القديمة عامةً، وموضوع الأساطير خاصةً، فقد سبق للمؤلف أن ترجم كتابى أوڤيد : مسخ الكائنات، وفن الهوى. وبذلك نراه يكشف لنا - من خلال انتقائه للملاحم والقصص - موهبة رفيعة فى التذوق الفنى، وقدرة على التقاط اللحظات الشعرية المتسامية سواء فى موضوعات الأسطورة، أو ما توحيه من تفسير شعرى لنشأة الكون والحياة على الأرض، أو فى تحولات الطبيعة من شكل إلى آخر. والإحساس بالجمال عند المؤلف لايقتصر على انتقاء الأثر ومقابلته بالصورة أو بالنص الأدبى، بل يتعدّى ذلك إلى التأمل فى هذه الإبداعات على اختلاف أجناسها وعصورها.

بهذا الإحساس الجمالى الرفيع يصوّر لنا ثروت عكاشة تكوين العالم من خلال الأساطير وما انبثق عن ذلك من فنون الأدب والشعر والموسيقى. وهو يرى أن إلحاح الأسطورة على الفكر البشرى كان له أثره «فى دفع الإنسان إلى البحث عن مبادىء للتفكير السوىّ، أى إلى ابتكار مناهج للتأمل العقلانى». ثم يذهب إلى أن الإنسان - حين امتلك عقله زمام الفكر - وضع الأسطورة فى سياقها العلمى، ولم يتركها مجرد نزوة أو مغامرة فكرية. وهو بذلك يشير إلى الدراسات النفسية الحديثة ودراسات علم الاجتماع التى أولت الأسطورة اهتماماً بالغاً.

أما فى كتابه «معراج نامه» فإنه يقدّم لنا قراءة جمالية للمنمنمات التى صوّرت قصة المعراج. وهى قراءة تحليلية لعناصر الجمال والإبداع كما وجدها فى هذا الأثر الفنى، مستخلصاً رأيه من معرفة وثيقة بآراء من سبقوه إلى دراسة المنمنمات من الغربيين. وتُعَدُّ منمنمات «معراج نامه» شاهداً على أرقى نموذج للتصوير الدينى الإسلامى. وفى هذه القراءة العصرية يكشف لنا ثروت عكاشة عن غنى معرفته بأصول الفن وتقنيّاته ومدارسه شرقاً وغرباً. فهو ينظر إلى الأثر الفنى سواء أكان أسطورة أم لوحة تصويرية أم نصاً أدبياً، فيراه بعين خبير معاصر متمرّس بأصول هذه الفنون وعناصر الجمال فيها.

وإذا كان الفنان اليونانى قد استوحى العالم المتخيَّل من واقعه، فصاغ تصوّره عن الجنة والجحيم، وصوّر عشقه وانتقامه ورحمته وقسوته، فإن التصوير الذى أبدعه المسلم جاء أيضاً انعكاساً لبيئة عاشها بتفاصيلها، سواء أكانت طبيعة أم عمراناً أم تقاليد فى الملبس والمعيشة. ولأن الفن مرآة المجتمع وعقائده فقد جاء الفن الإسلامى ليعكس طبيعة فهم المسلم لدينه ودنياه. وقصة المعراج نموذج لتمجيد فكرة الجمال ومحاولة لإيجاد صورة تصل إلى الذروة فى كمالها وهى تظهر الانسجام والبهجة من خلال انتقاء الألوان وحرية استخدامها على هذا الشكل أو ذاك. كما أن هذا العمل دليل راقٍ على الطريقة التى تسهم بها العقيدة فى صياغة الخيال وشحن العاطفة وتحديد أسلوب التعبير.

إن معرفة ثروت عكاشة بفنون التصوير هيّأت له القدرة على تحليل بنية الصورة وإظهار عناصرها الهندسية التى قامت عليها أصلاً وما اكتسبت بعد ذلك من إضافات جمالية. وهو بذلك يقوّم المنمنمة على الأسس الفنية المتّبعة عادة فى الجمع بين الشكل والمضمون، أى الواقع والتعبير، متوصّلاً إلى أن سرّ الإبداع فى هذه الصور وجمالها الذى لم ينله العطب على مدى العصور، ناتج عن احتواء العمل على ثنائيّة المادى والروحى، الواقعى والمثالى. وبذلك يلتقى الفن الإسلامى مع فنون الإغريق. ولكن مثل هذا الاتفاق أو التشابه، كما يستنتج ثروت عكاشة، غير ناشىء بالضرورة من التقليد أو الاقتباس بقدر ما هو قاعدة فطرية مرتبطة بعملية الإبداع التصويرى ذاتها.

والموازنة بين المثالى والواقعى من الأمور الأساسية التى اتّسم بها فن المنمنمات عموماً. وهو ما يؤكده ثروت عكاشة فى عدد من دراساته (خاصة دراسته عن الواسطى). فهو يرى أن حرية الفنان تتجلّى فى إضفاء مسحة الجمال على الأشكال الواقعية بما يجعلها تبدو غريبة عن الواقع أو متسامية عليه (كما نرى فى غنى الألوان والزخرفة والإيماءات التى تميِّز الشخوص المرسومة). وهو فى هذا الخروج عن الواقع وعن النص الذى يتصدّى لتصويره، يقرِّب المشهد إلى النفس، ويجعل المُشاهد يتحسّس مواطن الجمال، ويستشعر الفرح والحزن، أو الخوف والقلق. ومن خلال هذا التشخيص الدقيق للمنمنمة، يضعنا الدكتور عكاشة أمام فهم واضح لمعنى الإبداع الفنى، راسماً لنا الحدود الفاصلة ما بين الابتداع والاتّباع، وما بين حرْفية المحاكاة التى تجعل من

العمل صورة توضيحية، وحرية الخيال التى تحوّله إلى عمل فنى مؤثر.

أما كتابه «القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية» فإن مقدمته تضعنا أمام الدافع الذى انطلق منه فى كتابة هذا المؤلَف ضمن موسوعته الفنية. وهو الدافع الذى يكاد يكمن وراء هذا الكتاب ووراء مجمل إنتاجه فى هذا الميدان الموسوعى الجبار. يقول الدكتور عكاشة : «لست أقدّم فى هذا الكتاب بحثاً أكاديمياً معمارياً. ذلك مجال لم يدر فى خاطرى أن أقتحمه، غير أنى – إذ طوّفت بكثرة من البلاد، يشدّنى حسّى إلى مواطن الجمال الخصبة التى خلّفها أسلافنا المسلمون فى آثارهم المعمارية – أحببت أن أشرك القارىء العربى معى فى ارتشاف هذه المتعة النادرة التى تذّوقتها بين حنايا عمائرنا المنتشرة عبر عالمنا الإسلامى الكبير، من سمرقند وبخارى عبر إيران والعراق والشام وتركيا ومصر وتونس والأندلس. وقد حاولت – وأنا أقدم للقارىء مجموعة الصورة الملتقطة لآثارنا الرائعة – أن أضع إلى جانبها بعض الانطباعات التى يلقى عليها مزيداً من الضوء، هى أقرب ما تكون إلى التأمل الجمالى والتذوق الفنى منها إلى البحث المعمارى، وإن اضطررت عند تقديم النماذج الأثرية إلى أن أغوص قليلاً فى التفاصيل المعمارية التى يستحيل بدونها استيعاب نواحى الجمال المختلفة فى هذه الآثار الفريدة».

هكذا، ومنذ البداية يقطع الطريق على كل من يحاول النيل من علميّة هذه الدراسة وغيرها. ذلك أن ثروت عكاشة جعل من الجمال كوناً شاملاً قابلاً للبحث والتأمل، ولم يترك قطراً ولا ميداناً من ميادين الفن دون أن يشمله دراساته الجمالية، فهو سائح يتجوّل بين منجزات الإنسان على مدى العصور وفى كل ركن من أركان الأرض.

وليس من شك أنه فى هذا الكتاب – كما عوّدنا فى كتبه الأخرى – يظهر قدرة عالية على انتقاء عناصر الجمال والوقوف عند القيم الفنية للعمارة الإسلامية التى كان لها أثرها على مدى العصور. كما يقف عند الأعلام الذين صنعوا هذه الحضارة وأناروا طريق الإنسانية بقيمهم السامية، ففتحوا الأبواب أمام العصور اللاحقة. وكل من يقرأ مؤلفاته يستطيع أن يضع يده على الطريقة التى يسخّر بها الدكتور ثروت عكاشة معرفته بجوهر الحضارات التى يتجوّل فى رحابها، فيستعير من هذا الجانب ما يصف به جانباً آخر، ويجعل خيط الترابط بين الحضارات متواشجاً متواصلاً.

ويدلّنا الدكتور ثروت عكاشة، من خلال فصول مركّزة فى هذا الكتاب، على مواطن الجمال فى العمارة الإسلامية إبتداءً من استلهامها لقيمها الفنيّة النابعة من عقيدة الإسلام، والتى بدأت مع نشأة الجامع والارتباط بالفضاء المفتوح، وانتهاءً ببلاط الملوك وأواوينهم، فضلاً عن القصور والمدارس وكل ما نتج من عمران ميّز تلك الحضارة الراقية.

فهو يقف عند التأثيرات التى لحقت بالعمارة نتيجة لتطور المجتمع من جانب وما مرّ على الأمة من ظروف تاريخية من جانب آخر. كما أنه يمنح أهمية خاصة للمؤثرات التى لحقت

بالعمارة نتيجة امتزاجها بثقافات سابقة وخبرات متوارثة، فيبيّن - من خلال تحليله للعناصر الجمالية لهذه العمارة أو تلك - كيف استطاعت عمارة المسلمين أن تستوعب تلك المؤثرات وتخضعها للطابع الوحدانى الذى صبغ جُلّ فنون الإسلام وأدبياته. وهذا ما جعل الإسلام متفرّداً فى شخصيته التى وحّدت هذا التنوع دون قسْر ودون إقحام مفتعل، بل إن ذلك جاء نتيجة عملية تثاقف وتكامل لم يكن إلا وليد فهم دقيق للتوافق بين طبيعة المكان وحاجات الإنسان المعيشية.

وبأسلوبه المشوّق الممتع الذى تعوّدناه فى كتبه الأخرى، يتجوّل بنا الدكتور عكاشة، فنُسلم له القياد من أجل التمتع برحلة فى جماليات عمرانٍ يجعلنا ننظر إلى الوراء بحسرة، فنرى ذلك العقد المتراص المتماسك كيف انفرط وتشعّث إزاء زحف المدن. ناهيك عن فقدان عناصر الجمال المرئية فى العمارة وما أضفته من سحر بفضل توحّد جهود الصنّاع واشتراكهم فى المفاهيم والقيم والأعراف التى كانت نابعة من إيمان مشترك ونظرة متسامية لطبيعة الإنسان وشروط حياته.



لقد ساح ثروت عكاشة فى مكتبات العالم ومتاحفه، واقتحم التاريخ بما خلّفه لنا من شواهد عمرانية وأثرية وفنية، ليقدم لنا هذا المشروع الموسوعى الذى ينوء كاهل أى باحث بالتصدّى له وتحقيق هذا الحلم الذى أغنى حياتنا الثقافية المعاصرة.

وبعد، فإن الدكتور عكاشة حين ترك منصب وزير الثقافة فى مصر، قرّر أن يكون بمفرده وزارة ثقافة، وقد حقّق ما أراد.

الهوامش

(١) هذا وصفه للقبائل العربية فى الجاهلية، وبعض الباحثين يخالفونه رأيه فى الحكم على عرب الجاهلية وعلى المرحلة الاجتماعية الحضارية التى كانوا فيها.

(٢) وكان قد أضاف إلى هذين البلدين فى فقرة سابقة : المناذرة والغساسنة فى العراق والشام.

(٣) دار الشروق، القاهرة ١٩٩٤م.

(٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

(٥) دار المستقبل العربى، مصر الجديدة، ١٩٨٧م.

مصر التى فى خاطره

د. أحمد أبو زيد

أثناء لقاءاتي بالدكتور ثروت عكاشة، دار الحديث حول نشأته الأولى والعوامل والمؤثرات الاجتماعية التى يعتقد أنها – من وجهة نظره الخاصة – وجّهت حياته بحيث أصبح ما هو عليه الآن، وذلك على اعتبار أن الشخصية هى جماع الملكات والمقدرات والنوازع والميول الطبيعية الخاصة والفطرية التى قد تكون عوامل الوراثة قد تدخّلت فى تحديدها، والمؤثرات الخارجية التى سيتعرض لها الشخص بحكم وجوده فى بيئة طبيعية واجتماعية وثقافية معينة ينفعل بعناصرها الأساسية ويتفاعل معها وتتدخّل فى تشكيل سلوكه وإبراز ملكاته وصقل مقدراته والتحكّم فى نوازعه وتوجيه ميوله الطبيعية، بحيث يكاد يصبح من الصعب فى آخر الأمر التمييز تمييزا قاطعا وحاسما بين نوعى المكونات : الطبيعية الفطرية المتوارثة، والبيئية الخارجية المكتسبة. وقد أشار ثروت عكاشة أثناء أحاديثه تلك الى عدد من العوامل التى تواردت على ذهنه عفو الساعة. ولكن مجرد تذكّرها وذكرها، هى بالذات دون غيرها، يعنى أنها تؤلف بالنسبة له على الأقل عناصر جوهرية فى تكوين شخصيته الخاصة وتشكيل كيانه الاجتماعى. وقد كشفت هذه اللقاءات التى نعتمد عليها فى كتابة هذا المقال – إلى جانب الرجوع إلى بعض كتاباته الأخرى وبخاصة إلى كتابه العمدة «مذكراتى فى السياسة والثقافة» – عن خاصتين مهمتين أود أن أشير إليهما فى البداية.

الخاصة الأولى تتمثّل فى توارد الأفكار والذكريات على ذهنه فى تسلسل وتدفّق وعفويّة تكشف عن ذهن مرتّب وعقلية منظّمة تربط بين الأحداث، ليس فقط حسب تسلسل وقوعها فى الزمن وحسب ترتيبها التاريخى – وهذا أمر سهل وبسيط وميسور للكثيرين – ولكن أيضا، وهذا هو الأهم، من حيث ارتباطاتها وعلاقاتها المنطقية التى تؤلف وحدة محْكمة بين الأحداث المتباعدة بل والتى قد تبدو متعارضة ومتناقضة لأول وهلة.

الخاصة الثانية تتمثّل فى الأسلوب الذى كان يدلى به تلك الأحاديث. فقد كانت الأحداث والذكريات تتدفّق من فمه فى صوت خفيض شديد التهذيب وبطريقة فيها غير قليل من التواضع الذى يخفى وراءه قدرا غير قليل من الاعتزاز بالنفس والثقة بالمقدّرات الخاصة والمعرفة الوثيقة بالإمكانات الذاتية، دون أن يكون ذلك صادرا عن الغرور أو الكبرياء المزيّفة، ودون أن يغمط الآخرين حقوقهم أو يقلّل من شأنهم أو من شأن المساعدات التى كان يتلقّاها منهم، بل ودون أن يمنعه ذلك الاعتزاز بالذات من أن يبدى فى كثير من الأحيان شدّة إعجابه بذوى الشخصية الفذة القوية التى كان يتخذ منها أثناء سير حياته أمثلة ونماذج للسلوك القويم والخلق الرفيع وشدة الانضباط والالتزام والإحساس بالواجب.

فى ذلك التواضع المتسامى يشير ثروت عكاشة إلى نفسه على أنه ينتمى إلى الطبقة المتوسطة التى ترجع بجذورها إلى الريف المصرى ولكنها نزحت إلى القاهرة فى أوائل هذا القرن. فقد كان جدّه لأبيه عمدة لبلدة الطرفاية بالبدرشين وكان يتمتع بدرجة لابأس بها من الغنى والثراء كما هو شأن بعض العمد الذين ينتمون إلى العائلات الكبيرة. ولكن الذى يبقى واضحا عن هذا الجد والذى يهمّنا هنا هو قوة شخصيته وشدّة التزامه بالقيم ثم غرامه بركوب الخيل. فإنه تولّى تعليم الحفيد ذلك (الفن) الراقى الذى يبدو أنه كان البذرة الأولى فى اتجاهه نحو الفروسية، وهو اتجاه لازمه فى المراحل التالية من حياته حتى أصبح أحد ضباط سلاح الفرسان فى الجيش المصرى. والفروسية تعلّم كثيرا من المبادىء التى يعتبر الالتزام والانضباط والجرأة والشجاعة والإقدام بعض مظاهرها الأساسية.

والواقع أن صفة «الانضباط» كانت فيما يبدو هى الطابع الغالب على البيئة الاجتماعية الخاصة والعامة التى نشأ فيها وتحرّك فى إطارها بحيث لازمته هذه الصفة طيلة حياته، كما يبدو من سلوكه وحديثه حتى الآن. فقد وجد هذا الانضباط فى المحيط العائلى الخاص الذى لابد أن يكون متأثرا بالحياة العسكرية التى انخرط فيها الوالد، ولكن دون أن يعنى ذلك أنه كان جامدا متزمّتا. فالأب الذى ترقّى فى سلك الجندية حتى أصبح لواء فى الجيش وشغل لعدة سنوات منصب مدير عام سلاح الحدود، كما كان أحد كبار الضباط فى الحرس الملكى كان يجمع بين الجدّية والمرح والانضباط الشديد بحيث غرس فى الابن منذ الصغر «الأخلاق العسكرية» بحكم الصلة القوية التى كانت بينهما، بحيث كان يشجّعه على القراءة ويستمع إليه يسرد عليه خلاصة – أو حتى نص – ماقرأ. وهذا الطابع الجدّى نفسه والسلوك القويم كان يسود جانب عائلة الأم، إذ كان الجد لأمه وأخواله أيضا ضباطا وإن كان أحدهم أستاذا أكاديميا فى كلية الطب بجامعة القاهرة ثم الأسكندرية، وقد كانت مهنة الطب – على الأقل فى تلك الفترة الزاهرة من حياة مصر وهى فترة الثلاثينات والأربعينات – مهنة شديدة الاعتداد بنفسها وشديدة الحرص على سمعتها وبذلك كانت تفرض الانضباط والالتزام الشديدين على صاحبها، والشىء نفسه يصدق على الحياة



الأكاديمية فى ذلك الحين – ومثل هذه البيئة الاجتماعية المنظمة المنضبطة لابد من أن تنعكس فى حياة الأفراد الذين يحيونها بحيث يكون الانضباط والالتزام هما السّمتين المميزتين للشخصية. وليس من الضرورى أن يعنى الانضباط الجمود أو التزمت، إنما هو يعنى فى المحل الأول الالتزام والتمسك بنسق معين من القيم التى تلازم الفرد طيلة حياته بصرف النظر عن موقعه فى المجتمع أو تغيّر الأدوار الاجتماعية التى يقوم بها. ولعل هذا الانضباط كان أحد العوامل المهمة التى دفعت ثروت عكاشة إلى أن يسلك سلك العسكرية فى الجيش المصرى، حتى وإن كان قد بدأ حياته بعد الانتهاء من الدراسة الثانوية بالالتحاق بكلية الحقوق لدراسة القانون. وعلى أى حال فإن دراسة القانون تحتاج هى أيضا إلى الالتزام والانضباط بل وتفرضهما على الدارسين والمتخصصين فرضا.

هذا الانضباط كان الصفة الغالبة على المجتمع المصرى بكل مؤسساته الاجتماعية، بل وعلى الشارع المصرى نفسه خلال فترتى الثلاثينات والأربعينات... كانت المدارس على سبيل المثال نموذجا رائعا للالتزام فى السلوك وفى أداء الوظيفة التعليمية وفى تحمّل المسئولية والشعور بعبء الواجب الذى يلزم أداؤه على أكمل وجه، وينطبق ذلك على المدرسين مثلما ينطبق على التلاميذ الذين يجدون فى أساتذتهم القدوة الطيبة التى تستحق المحاكاة والاتّباع. وكما هو الشأن بالنسبة للكثيرين منّا ممن عاصروا تلك الفترة الزاهرة من تاريخ المجتمع المصرى المعاصر، كان بعض الأساتذة يتركون آثاراً عميقة فى نفوس طلابهم بما يقدّمونه لهم من علم ينمّ عن سعة الاطّلاع وعمق المعرفة والإخلاص فى أداء الرسالة التعليمية بالإضافة إلى السلوك القويم والانضباط الشخصى والقدرة على فرض الانضباط على الآخرين. وكان هذا هو شأن ثروت عكاشة وهو يدرس بمدرسة فؤاد الأول الثانوية بالقاهرة، حيث تأثر بسلوك ومهارة وإخلاص عدد من الأساتذة المصريين والإنجليز على السواء، كما كان هذا شأنه حين التحق بالكلية الحربية بعد أن أمضى بضعة شهور يدرس بكلية الحقوق. وليس هنا مجال ذكر أسماء هؤلاء الأساتذة الذين أثاروا إعجابه بسلوكهم الملتزم القويم، ولكن لابد من أن نذكر على وجه التخصيص ذلك الرجل (الأستاذ) العسكرى الذى يحرص ثروت عكاشة على أن يسبق اسمه دائما بذكر كلمة (البطل) ونعنى به البطل أحمد عبد العزيز الذى «سحره» – حسب التعبير الذى استخدمه هو نفسه فى الإشارة إليه – بسلوكه القويم ورجولته الفذة وطريقة تدريسه لمادة التاريخ العسكرى التى كان يتولى تدريسها فى الكلية الحربية، فلم يكن التاريخ العسكرى بالنسبة للأستاذ مجرد سرد للمواقع الحربية والتشكيلات العسكرية وأخبار الانتصارات والهزائم وما إلى ذلك، بقدر ما كان درسا وتحليلا لأخلاقيات العمل العسكرى وأخلاقيات الحرب وسلوكياتها والقيم التى تتحكم فى توجيه ذلك (العمل). فالجندية والحروب وما يتصل بهما أمور لاتخلو تماما من الجوانب الإنسانية العميقة التى يجب مراعاتها فى كل الأحوال.



فالعنصر الأساسى الواضح فى عملية التنشئة الاجتماعية التى خضع لها ثروت عكاشة كان إذن عنصر الانضباط بالمعنى الذى أشرنا إليه، وهو العنصر الذى كان يغلب على أية حال على المجتمع المصرى بوجه عام وعلى سلوك الطبقة الوسطى بكل شرائحها بما فيها الشريحة العليا التى كان ينتمى إليها، وإن كان هو نفسه لم يشر إلى انتمائه لتلك الشريحة سواء صراحة أو تلميحا، وإن كان يمكن استخلاص تلك الحقيقة من بعض الأمور التى ذكرها بشكل عابر فى معظم الأحيان، مثل مستوى المعيشة التى كانت تتمتع بها العائلة، والمهن والوظائف المختلفة التى كان يشغلها بعض أفراد العائلة من الجانبين، ثم بعد ذلك من جانب الزوجة التى تنتمى لعائلة يعمل معظم أعضائها فى سلك القضاء، وكلها أعمال ووظائف تضفى على أصحابها كثيرا من الاحترام وتتطلب منهم قدرا معينا من الوقار والانضباط فى السلوك وفى العلاقات الاجتماعية. بل إن من هذه العلامات والدلائل على تلك الشريحة من الطبقة الاجتماعية الوسطى وجود مكتبة فى بيت العائلة وتوفر المال لتزويدها بالكتب ووفرة الوقت للقراءة والاطلاع بحيث تعتبر القراءة عادة وسلوكا يوميا مألوفا، بل ووجود (بيانو) تعزف عليه فى العادة سيدات العائلة حتى وإن لم يكنْ فى استطاعتهن قراءة (النوتة). فالقراءة والموسيقى مظهران «حضاريان» كانا يحددان إلى درجة كبيرة المنزلة أو المكانة الاجتماعية للفرد والعائلة على السواء، كما أن الطبقة الاجتماعية هى فى آخر الأمر منظومة من القيم والسلوكيات والمثل العليا قبل أن تكون مسألة غنى وثراء ماديّين.

كانت القراءة بالذات تؤلف واحدة من «القيم» العليا السائدة بين أبناء الطبقة المتوسطة بشرائحها المختلفة، ولم تكن مجرد نشاط للتسلية أو حتى اكتساب المعرفة فحسب، وإنما كانت «قيمة» فى ذاتها تضفى على صاحبها الاحترام : احترام الذات واحترام الآخرين له. وكانت الساحة المصرية فى الثلاثينات والأربعينات تزخر بكمٍ هائل ومتنوع من الكتب المؤلّفة والمترجمة ومن المجلات والدوريات بعدد كبير من اللغات الأجنبية إلى جانب اللغة العربية بطبيعة الحال، وذلك لوجود جاليات أجنبية عديدة وكبيرة، كما كانت الساحة المصرية أيضا تحظى بعدد كبير من كبار المفكرين والأدباء والفنانين والمبدعين فى شتى فنون الإبداع، وكانوا يؤلفون فى مجموعهم ثروة ثقافية ضخمة يضاهى إنتاجها النشاط الثقافى فى الخارج. وكانت المكتبات، سواء فى القاهرة أو الاسكندرية تعرض أحدث الكتب والمطبوعات الأجنبية بعد صدورها فى أوروبا وأمريكا بفترة قصيرة للغاية لاتتعدى بضعة أسابيع إن لم يكن بضعة أيام وتشمل كل الفنون والآداب والعلوم بما فى ذلك العلوم العسكرية ذاتها. وكانت بيوت الطبقة المتوسطة بالذات لايكاد أحدها يخلو من مكتبة خاصة تضم أعدادا كبيرة من الكتب سواء كتب التراث العربى الإسلامى أو كتب التاريخ أو الأدب بما فى ذلك الآداب الأجنبية بلغاتها أو فى ترجماتها العربية فى أغلب الأحيان. فقد كانت مصر تشهد فى ذلك الحين حركة ترجمة قوية ومزدهرة نقلت القراء المصريين من الشباب بالذات إلى ثقافات الغرب الحديثة. وكان يشارك فى الترجمة

كبار المفكرين والمبدعين من أمثال أحمد لطفى السيد وطه حسين اللذين نقلا بعض روائع الفكر والأدب عند اليونان.

ولذا لم يكن غريبا أن يجد ثروت عكاشة نفسه مقبلا على القراءة بنهم وأن يلقى تشجيعا على ذلك من والده الذى كان يزوّده بما يحتاجه من كتب، وساعده على ذلك ما تتمتع به الأسرة من يسر الحال. بل إن والده كان «يغريه» على القراءة بما يقدّمه له من مكافآت مالية صغيرة نظير ما يقرأ ويحفظ ثم يسرده بعد ذلك على مسامع الوالد. وقد لعبت بعض المجلات الثقافية دوراً كبيراً فى تكوينه الثقافى الواسع المتنوع، وهو يذكر مجلة «مجلتى» على وجه الخصوص التى كان يصدرها أحمد الصاوى محمد فى ثوب أنيق بغلافها الأحمر القانى أو الذهبى للأعداد الممتازة، وكانت تقدم خلاصة الفكر العالمى للقارىء المصرى. ثم عرف بعد ذلك مجلة (الرسالة) التى كان يصدرها أحمد حسن الزيات والتى لعبت دوراً رياديا كبيراً فى التكوين الذهنى لجيل كامل من شباب المثقفين الذين أصبح عدد كبير منهم من رواد الفكر ومبدعيه بعد ذلك. وقد صاحب هذا كله انتشار أفكار وآراء عدد كبير من كبار الكتاب المصريين، كان من أبرزهم وأشدّهم تأثيرا طه حسين بفكره الثاقب وموقفه النقدى وكتاباته المتنوعة العميقة، ثم إبداعات توفيق الحكيم وغيره من الأدباء الذين كان معظمهم يعكس أهم ملامح الثقافة الفرنسية على وجه الخصوص وأفلحت كتاباتهم فى أن تفتح أذهان القراء خلال تلك الفترة على آفاق المعرفة الواسعة المتنوعة. وثروت عكاشة لايتردد فى إبداء إعجابه بطه حسين، ويذكر على وجه الخصوص كتابه «على هامش السيرة» بأجزائه الثلاثة، وكان قد قرأه وهو فى مرحلة الدراسة الثانوية كأحد الكتب التى كانت وزارة المعارف العمومية فى ذلك الحين تقدمها للطلاب للقراءة الصيفية كوسيلة لإثارة شغفهم وحبهم للقراءة الحرة والثقافة البعيدة عن تزمّت الكتب المدرسية المقررة.. وقد بهرت شخصية الرسول، كإنسان متميز بإنسانيته البشرية السامية، ثروت عكاشة، كما بهرته من قراءاته فى التاريخ الإسلامى (وقد كان شديد الشغف أثناء الدراسة بالتاريخ وينال فيه أعلى الدرجات) شخصية بعض الخلفاء، وليس كل الخلفاء؛ ويأتى على رأس القائمة عمر بن الخطاب لشدة التزامه وانضباطه ثم بعد ذلك شخصية عمر بن عبد العزيز لتواضعه وعدله. أى أنه كان ينظر فى شخصيات التاريخ الكبرى الجوانب الإنسانية المميزة وبخاصة تلك التى تعكس حسن الإدارة وانضباط السلوك وسمو القيم التى تحكم هذا السلوك. ولقد لقيت هذه الصفات هوى فى نفسه وأضافت إلى تأثير عملية التنشئة الاجتماعية التى تقوم على الالتزام والانضباط والتى كان يتلقاها من بيئته العائلية المباشرة، وتداخلت كلها معا وأسهمت بغير شك فى تكوين شخصيته التى تجمع بين الوداعة والتواضع والاعتزاز بالنفس والقدرة على التحكم وعلى الحزم والالتزام. ولكن هذا الإعجاب لم يمتد إلى الكثيرين من الحكام المسلمين – كما يسمّيهم – الذين كان معظمهم يتسم بالقسوة ولايؤمنون بما يسمّى

الآن بالحكم الديمقراطى، وربما كان ذلك السلوك منهم راجعا إلى أنه كان السلوك المألوف المعتاد فى ذلك العصر فى العالم كله.

والمهم من هذا كله هو أنه استطاع أن يقرأ «مكتبة كاملة» باللغة الانجليزية فى بيوت أخواله الذين كانوا يشجعونه على ذلك، وعرف بذلك كثيرا من الكتّاب والفنانين والمفكرين، ولكنه أعجب إعجابا شديدا بأعمال مارى كوريللى التى حبّبت إليه النزعة الرومانسية فى الأدب، وقد نجد بعض تأثير هذه النزعة فى أسلوبه الخاص فى مختلف مؤلفاته.

ومن هذا الخليط المتنوع من القراءات وتأثره بأعمال كبار الكتاب المصريين المتأثرين بالثقافة الغربية، ومن كل ما كان يسمع من أفراد العائلة وأصدقائهم الذين زاروا الغرب وبخاصة باريس عن الحركات والتيارات الفكرية والأدبية والفنية، بدأ يتعرف على العالم الغربى وثقافته ويتشوق إليهما. وقد يكون وجد بعض بغيته فيما كان يتردد على مصر فى ذلك الحين من فرق الموسيقى والباليه والأوبرا وفيما كان يقرأه من منجزات ثقافة الغرب. ولكن القراءة كانت المصدر الأساسى للمعرفة عنده. وقد ساعد على التهام كل ذلك القدر من الكتب طبيعة شخصيته الخاصة التى تميل إلى العزلة والانفراد بالذات والتى كانت من السمات المميزة له منذ الطفولة، بحيث إنه لايذكر أنه شارك فى أى لعبة من الألعاب الجماعية أو التى تحتاج إلى فريق؛ بل كانت اهتماماته الرياضية كلها تميل إلى الألعاب والممارسات الفردية كالسباحة وركوب الخيل. ولذا كانت القراءة بالنسبة إليه تمثل أكبر وأفضل استثمار لتلك الخصائص المميزة لشخصيته ومزاجه الخاص.



إذا كانت القراءة فتحت مجالات الثقافة الغربية على مصاريعها أمام ثروت عكاشة ووجد فى الكتب الإنجليزية على الخصوص ما ساعده على تعرف كثير من التيارات الفكرية فى الخارج، وإذا كانت كتب التاريخ التى كان يغرم بقراءتها أتاحت له الفرصة للتعرف على جوانب كثيرة من تاريخ مصر فى مختلف العصور وعلى الشخصيات المؤثرة فى التاريخ الإسلامى، فإن القراءة أيضا كانت وسيلته لمعرفة أحوال المجتمع المصرى المعاصر وتتبع أحداثه ودراسة تاريخ أبطاله الذين حملوا لواء الحركة الوطنية وأيقظوا مشاعر الشعب ضد أعداء الوطن وضد الوجود الانجليزى فى مصر، بل ووقفوا حين احتاج الأمر إلى ذلك ضد السراى التى كانت كثيرا ما تعمل عكس رغبات الشعب وأمانى وآمال الوطن. فلقد كانت المطابع فى الثلاثينات والأربعينات تفرز أعدادا كبيرة من الكتب التى تدور حول سيرة حياة زعماء مصر ابتداءً من عرابى ومصطفى كامل ومحمد فريد وغيرهم، وتؤرخ للحركة الوطنية من وجهة نظر مصرية خالصة تؤمن بحق الوطن فى العزّة والاستقلال، ولذا كانت القراءة أحد المداخل المهمة لتربية الإدراك والوعى بمشاكل الوطن وبالمسألة المصرية وتربية المشاعر والعواطف والوجدانات على أسس وقواعد وطنية ترفض الأوضاع

القائمة حينذاك، وتطالب بحق مصر فى الحياة وحق الشعب فى المشاركة فى الحكم وتوجيهه لصالح الشعب وليس لصالح فئة قليلة من الحكام الذين انفصلوا عن بقية المجتمع ووجدوا مصالحهم فى استمرار الوجود الأجنبى واستغلاله لخيرات البلد أسوأ استغلال.

ولقد كان المناخ العام فى مصر مشبعا بروح الوطنية فى فترة ما بين الحربين العالميتين. وشاهدت الثلاثينات على وجه الخصوص فوران الشعور الوطنى ضد الانجليز ومؤازرة الوفد ضد السراى وما نجم عن ذلك كله من إلغاء الامتيازات الأجنبية التى كانت بمثابة أغلال ثقيلة فى رقاب المصريين. ولابد أن يكون ثروت عكاشة قد تجاوب مع هذه الحركات مثلما تجاوب معها كل طلاب المدارس والجامعات وفئات أخرى كثيرة من الشعب المصرى. وكان طلبة المدارس الابتدائية والثانوية يبدأون يومهم الدراسى بتحية العلم المصرى ثم إلقاء بعض الأناشيد الحماسية المصوغة فى ألفاظ وكلمات رقيقة عميقة وموضوعة فى قالب موسيقى على درجة عالية من الدقة والسمو، وبذلك كانت أناشيدَ ذات طابع خاص يختلف كل الاختلاف عن الأناشيد الزاعقة الصارخة التى تتردّد الآن بأصوات منكرة فى المدارس ولاتحمل شيئا من المعانى النبيلة التى كانت تحملها أناشيد الثلاثينات. ويكفى أن نذكر هنا النشيد الشهير :

اسلمى يامصر إننى الفدا
ذى يدى إن مدّت الدنيا يدا

وهو النشيد الذى أُهمِل لسنوات طويلة إلى أن أُتيح له البعث من جديد. أو ذلك النشيد العميق الهادف الذى لم نعد نسمعه منذ سنوات لسببٍ غير معلوم والذى يقول:

يا ابن مصر، ياعريق النسبِ
قد دعا داعى العلا فاستجبِ
واطوِ فى الجد بساط اللعبِ
وانشد العزّة تحت ظل العلمِ
قد دعونا للمعالى موضعا
وتنسمّنا المكان الأرفعا
قل لشمس الأفق أخلِ موقعا
لبنى النيل بناة الهرمِ

ولقد سرت روح الوطنية التى تحملها هذه الأناشيد وأمثالها إلى نفوس الشباب فى الجامعات والمدارس وزادت المشاعر التهابا وتأججا بحيث بات الاستقلال وطرد الانجليز مطلبا قوميا وشخصيا للجميع.

وكان يساعد على إذكاء الروح الوطنية والتحمس للوطن وبث روح العسكرية الوطنية فى نفوس الشباب فى ذلك الحين بعض التنظيمات شبه العسكرية التى انتشرت فى مصر فى ذلك

الحين. كانت هناك أولا حركة الكشافة التى بلغت أوج ازدهارها فى مصر فى الثلاثينات والأربعينات بتنظيماتها التى تدعو الى بث روح الرجولة فى الشباب وتغرس فيهم روح التضحية والفداء تحت شعارها المشهور «كن مستعدا» وبأناشيدها الحماسية وتدريباتها ومعسكراتها التى تحبّب للشباب حياة الجندية لخدمة المجتمع وتعوّدهم على حسن الانتظام والانضباط فى السلوك. ولكن كان هناك على الجانب الآخر فرق أخرى تقوم على تنظيمات شبه عسكرية أيضا ولكنها تخضع فى تنظيمها وولائها إما لبعض الأحزاب السياسية المصرية وتتميز إحداها عن الأخرى بلون القميص الذى يرتديه أفراد تلك التنظيمات مثل القمصان الزرق التى كانت تخضع للوفد، والقمصان الخضر التى تتبع حزب مصر الفتاة؛ أو تتبع حتى بعض الدول الأجنبية ذات النظام العسكرى مثل القمصان السوداء التى كانت تتبع حكومة إيطاليا الفاشستية أيام موسولينى. ولم يكن الشباب بوجه عام يدركون خطورة هذه التنظيمات على النظام الديمقراطى وعلى الدعوة إلى الديمقراطية التى كانت مطلبا أساسيا للمجتمع المصرى، ولكنهم كانوا شديدى الإعجاب بالطابع العسكرى الجاد الذى يطبع حياة هذه الفرق كما كانت تستثير حماسهم الاستعراضات العسكرية التى كانوا يقومون بها فى شوارع القاهرة والإسكندرية تتقدمهم موسيقاهم النحاسية بأنغامها الحماسية، وربما كانت تداعب أحلامهم فكرة الخلاص من الوجود العسكرى الإنجليزى وهم يتحمّسون لهذه التنظيمات. بل إن روح الوطنية والتحمس للوطن والشعور القوى بالانتماء لمصر والفخر بها كانت تستثيرها أيضا فى ذلك الحين فرق الموسيقى النحاسية أيضا التى تتبع الدولة أو بعض أجهزتها العسكرية مثل موسيقى الجيش وموسيقى البوليس وموسيقى البحرية (فى الأسكندرية) وكانت تقدم استعراضاتها الموسيقية فى بعض الميادين الكبرى فى الأعياد الرسمية وأحيانا أيام العطلات، كما كانت هناك بعض الفرق الموسيقية النحاسية الأهلية التى لم تكن تقل فى تنظيمها العسكرى أو فى تقديم «مارشاتها» العسكرية الحماسية عن الفرق العسكرية الرسمية. وهذه كلها كانت تبثّ (ربما دون قصد) روح العسكرية وتوقظ الرغبة فى العطاء للوطن بين أبناء الشعب.

ولكن الوطنية والشعور بآلام الوطن وآماله ليست مجرد أناشيد أو موسيقى وتنظيمات عسكرية أو شبه عسكرية مهما يكن تأثيرها اللاشعورى العميق فى نفوس الناس، وإنما هى أيضا عملية تنشئة اجتماعية وتدريب وتربية وإعداد عقلانى قائم على الفهم وعلى الوعى والإدراك. وهذه العملية كانت تتولاّها نظم التعليم ذاتها فى المدارس. فقد كان النظام التعليمى فى تلك الفترة يعطى لمادة «التربية الوطنية» حظا لابأس به من العناية والاهتمام فى بعض مراحل التعليم الثانوى على اعتبار أن هذه المادة تهيىء الشباب لأن يكونوا مواطنين صالحين من خلال تعريفهم بالنظم السياسية والاجتماعية التى تسود فى الدولة، وبذلك كانت الأجهزة الرسمية وغير الرسمية بل والشارع المصرى نفسه تتكاتف جميعا معا دون قصد فى إذكاء روح الوطنية ومشاعر الانتماء للوطن والتحمس له وتمجيد الروح العسكرية التى تدعو إلى حسن النظام والجدّية فى العمل والانضباط فى السلوك.

وقد تكون هذه كلها أموراً وظواهر شارك فيها كل أبناء مصر فى تلك الفترة المليئة بالأحداث من تاريخ مصر السياسى الاجتماعى وتأثر بها ثروت عكاشة كغيره من أبناء جيله، ولكنه يضيف إلى ذلك ثلاثة عوامل أخرى لها خصوصيتها بالنسبة إليه وكان لها أثرها فى تكوين وجدانه الوطنى وفى توجّهه العسكرى من ناحية، ثم انضمامه إلى حركة الضباط الأحرار الذين قاموا بثورة ١٩٥٢ من الناحية الأخرى.

العامل الأول يتعلّق بنوع القراءة التى كان يُغرم بها منذ الصغر، وهى تدور فى الأغلب حول التاريخ على ما سبق أن ذكرنا، إذ كانت مادة التاريخ هى المادة الأثيرة لديه، كما كان يتابع مختلف الإصدارات والدراسات التى كانت تدور حول أبطال التاريخ وبالذات التاريخ المصرى، وهو نفسه يعترف بأن الفترة بين عامى ١٩٣٥ و١٩٥٠ هى الفترة الذى ازدهر فيها فن الكتابة والتفكير والإبداع وشاهدت أكبر عدد من كبار الكتاب والمفكرين الذين أسهموا فى صياغة شباب مصر فى «عجينة من نوع مختلف» بحيث يعتبر أبناء تلك الفترة هم «زبدة المجتمع المصرى خلال القرن كله».

العامل الثانى تبلور بوضوح أكثر من ذى قبل وذلك أثناء فترة الدراسة بالكلية الحربية واتخاذ الجندية مهنةً له، فقد كان يجد أنه ليس من السهل على الإنسان المصرى أن يرى جيشه خاضعا لتحكم الضباط الانجليز الذين يسيطرون على كل شيء. وكان ذلك الشعور كفيلا بأن يثير فيه روح التمرّد والرفض ويوقظ فى نفسه الإحساس الشديد بالوطن ومعنى الوطنية.

أما **العامل الثالث** فكان يتمثّل فى الالتقاء ببعض الأشخاص من أفراد القوات المسلحة الذين يعتبرهم نماذج فذة للانتماء الوطنى وحب مصر. وقد صادف بعض هذه النماذج أثناء الدراسة فى الكلية الحربية والبعض الآخر بعد التخرج وفى أثناء الخدمة أو فى أثناء الدراسة بكلية أركان الحرب... كان هناك فى الكلية «الأستاذ» أحمد عبد العزيز الذى يعتبره مثالا فى الوطنية وفى البطولة على ماذكرنا أو فى الاعتزاز الشديد بمصريته، وقد لقى ربه مستشهدا برصاص أحد رجاله الذى لم يكن يعرف أنه يقتل قائده «البطل»... وكان هناك بعد التخرج مثال آخر للوطنية والرجولة والانضباط التى تتمثل فى المرحوم محمد وجيه خليل الذى يرى ثروت عكاشة أنه لو كان قد قيِّض له أن يعيش لكان قد قام بالدور الذى قام به جمال عبد الناصر، وقد قام وجيه خليل بتكوين تنظيم سرى «تنظيم الوفاء» لتطهير الجيش المصرى من العناصر الفاسدة التى تلحق به وبسمعته كثيرا من الأذى ولإنقاذ مصر من تسلّط الانجليز، ولقد اختاره هو مثلما اختار محمد أحمد صادق (الفريق فيما بعد ووزير الدفاع) لعضوية ذلك التنظيم السرى، ولكن القدر لم يمهل وجيه خليل فاستشهد هو الآخر فى الميدان فى موقف هو مثال البطولة والتضحية والالتزام والشعور بالمسئولية إزاء العاملين تحت رئاسته. وتضم «مذكرات» ثروت عكاشة كثيرا من المعلومات عن بعض هذه النماذج الذين تأثر بهم باعتبارهم نماذج مشرقة للوطنية التى تنتقل كالعدوى من شخص لآخر.

وقد كانت فترة الدراسة فى كلية أركان الحرب فترة مشحونة بالحديث عن الوطن ومشاكله وأوضاعه المتردّية تحت سيطرة الانجليز وتدخّلهم فى شئون الحكم فضلا عن سيطرتهم على الجيش... كان التدريس فى الكلية باللغة الإنجليزية على يد (أساتذة) من كبار العسكريين البريطانيين من كلية أركان الحرب العسكرية الشهيرة فى كمبرلى. ومع أنهم كانوا جميعا (أساتذة) كبارا فى فنونهم العسكرية إلا أنهم كانوا (إنجليز) وإن كان يعاونهم بعض كبار العسكريين من المصريين. وكانت دفعة ثروت عكاشة هى الدفعة نفسها التى تضم جمال عبد الناصر وعبد الحكيم عامر وزكريا محيى الدين وصلاح سالم وغيرهم من رجال الجيش المتحمّسين لمصر والذين قام بعضهم بثورة ١٩٥٢ . وكان جانب كبير من الدراسة والقراءة يدور حول مشكلات مصر والشرق الأوسط بحيث تفهّموا حقيقة الأمور فى هذه المنطقة الحسّاسة الملتهبة وموضع مصر منها، وتعمّقوا فى فهم مشاكل المنطقة بشكل قلما يتاح للآخرين من غير المتخصّصين؛ ولكن قراءاتهم (الحرة) كانت تدور فى الأغلب حول الكتابات السياسية المتنوعة والمتوفرة بكثرة والتى كان يزخر بها الجو الثقافى العام أثناء تلك الفترة الحاسمة من تاريخ مصر والتى كانت مصر تتهيأ فيها، ربما بدون وعى، لتقبّل التغيير الذى سوف ينال نظام الحكم ذاته بحيث تَقبّل الرأى العام المصرى الثورةَ حين وقعت أحداثها دون أن تثور أية مشاكل أو حركات مضادة دامية، وإنما قوبلت بترحيب شديد على اعتبار أن فيها إنقاذا للوطن، حتى وإن كان القائمون بالثورة أنفسهم لم يكونوا يضعون فى اعتبارهم الاستيلاءَ على الحكم على ماجرت به المقادير فيما بعد نتيجةً لتلاحق الأحداث بسرعة وبشكلٍ غير متوقع. وقد كان هذا كله مبعثا بدون شك لإيقاظ وإثارة والتهاب الشعور الوطنى الجارف لدى ثروت عكاشة الذى شارك فى صياغة وتشكيل هذه الأحداث باعتباره أحد الضباط الأحرار.

وقد كان الجو السياسى العام فى مصر خلال تلك الفترة يموج بالتيارات السياسية المتضاربة والمتلاطمة نتيجة لوجود عدد من الأحزاب ذات الفلسفات والتوجّهات السياسية المختلفة ونتيجة لتغلغل نشاط هذه الأحزاب – أو بعضها على الأقل – بين صفوف الطلاب والشباب ونجاح البعض فى استقطاب جماهير عريضة من أبناء الشعب. وكان أشدّ هذه الأحزاب أو الجماعات تأثيرا فى الجماهير هى حزب الوفد، أكثر الأحزاب المصرية ليبرالية وأشدّها عداء للإنجليز ومعارضة لسياسة السراى، ثم جماعة الإخوان المسلمين بدعاواها الدينية ومثلها العليا التى كانت تجد صدى عميقا لدى جماهير الشعب الذين يرون فى الدين أفضل وسيلة للخلاص من الأوضاع السيئة التى كانت تمر بها مصر. ولكن الشيء الملاحظ هو أن جماعة الضباط الأحرار لم تنخرط تحت راية أى حزب من تلك الأحزاب وإن كان لهم كأفراد بغير شك ميولهم السياسية الشخصية، إما نتيجةً للدراسة والتمعّن فى سياسة هذه الأحزاب وإما نتيجةً لعائلات ذات ميول سياسية معينة. ومع ذلك فقد حاول الضباط الأحرار الاتصال بالإخوان المسلمين لأن الشيخ حسن البنا كان يتمتع بشخصية

قوية وقادرة على الإقناع ولأن الحركة ذاتها كانت تمثّل الطهارة والنقاء فى جو سياسى ملىء بالفساد، ومع ذلك لم يستمر الاتصال بالجماعة طويلا مما يدل على أن ذلك الاتصال كان نتيجةً للدوافع الوطنية النبيلة الخالصة أكثر مما كان نتيجة للاقتناع بالدعاوى الدينية أو الأيديولوجية التى تمثّلها الجماعة.

وقد لعبت الصحافة المصرية وبعض الصحفيين المرموقين دورا مهماً فى التعبير عن العواطف الوطنية الجياشة وتهيئة الأذهان بطريق غير مباشر لتقبّل التغيير، بل إن بعض هؤلاء الصحفيين شارك بطريق غير مباشر أيضا فى إنجاح الثورة. وربما كان أحمد أبو الفتح أبرز هؤلاء الكتاب. وأنا أشير إليه هنا بالذات للدور الذى لعبه أثناء انتخابات نادى الضباط حيث نشر صباح يوم الانتخاب القائمة الكاملة لمرشّحى الضباط الأحرار الذين كانوا يقفون موقف المعارضة من مرشّحى القصر وعلى رأسهم حسين سرى عامر وماترتب على ذلك من نجاح القائمة الأولى وعلى رأسها محمد نجيب الذى ظهر اسمه كقائد للثورة ثم تولى رئاسة الجمهورية فى أول الأمر. وقد أثار إعلان القائمة فى جريدة المصرى ونجاحها ثائرة رجال القصر وتعرض أحمد أبو الفتح للمساءلة أمام النيابة. وقد لايكون معروفا للكثيرين أن أحمد أبو الفتح هو زوج شقيقة ثروت عكاشة ومع ذلك ظل ثروت عكاشة وجماعة الضباط الأحرار يتحاشون الانضمام للوفد صاحب الأغلبية بين جماهير الشعب المصرى حفاظا منهم على نقاء حركتهم التى كانت تهدف الى «الخلاص» وليس إلى تولى مقاليد الحكم.

كان الخلاص يعنى بالنسبة لتلك الجماعة من الضباط الوطنيين الخلاص أولا من كبار قادة الجيش المصرى الممالئين للقصر كخطوة أولى لإصلاح الجيش نفسه ثم عودة الديمقراطية وإقرار نظام الحكم النيابى الديمقراطى الذى عصفت به السراى وتطهير الدولة من صور الفساد الذى استشرى فى مختلف جوانب الحياة بحيث كان يمنع من تقدم المجتمع المصرى على كل المستويات ومختلف المسارات. ولم تكن المشاكل الاجتماعية الضخمة التى تواجه مصر، مثل الإقطاع، تدخل فى الاعتبار فى بداية الأمر، وإنما برزت هذه المشاكل التى كان يتعيّن حلها بتطور الأحداث بحيث كانت حلول هذه المشاكل غير واضحة فى أول الأمر أمام رجال الثورة لأن المشكلات ذاتها لم تكن تدخل ضمن برنامجهم المحدّد بإصلاح الجيش وإعادة الحكم الديمقراطى على أسس سليمة. والمثال الواضح لذلك هو الاختلاف بين وجهات النظر حول مشروع الإصلاح الزراعى الذى يعتبر من أهم إنجازات الثورة مما يشير إلى عدم وضوح الرؤية أمامهم فيما يتعلق بالسياسة التى ينبغى اتخاذها، وكان ثروت عكاشة من المعارضين لمبدأ مصادرة الأرض الزراعية والاستيلاء عليها وذلك على أسس أخلاقية بحتة، ويفضّل على عملية المصادرة والاستيلاء نظام فرض الضرائب التصاعدية. فالمصادرة والاستيلاء عمل غير أخلاقى مهما تكن مبرراته لأن فيه افتئاتا على جهود الآخرين.

وإذا كانت الصحافة، أو بعض الصحف وبعض الصحفيين، قد لعبوا دورا فى إذكاء روح الوطنية والتهيئة للتغيير قبل قيام الثورة، فقد استخدمت الثورة الصحافة فى ترسيخ مبادئها والتعبير عن وجهة نظرها ونشر سياستها بين شرائح المجتمع المصرى. ويهمنى هنا الدور الذى قام به ثروت عكاشة فى هذا المجال، وذلك حين عهد إليه برئاسة تحرير «مجلة التحرير» التى كان مجلس قيادة الثورة قد عهد بها فى أول الأمر إلى يوسف صديق. ولكن يوسف صديق الذى كان يعترف صراحة بميوله الماركسية أسند معظم العمل إلى كتاب ماركسيين، ولم يصدر من المجلة سوى ثلاثة أعداد انتبه مجلس قيادة الثورة منها إلى «اللون الأحمر» المميز للمجلة واتجاهها الماركسى الواضح وأنها تعبّر بذلك عن اتجاه أيديولوجى معيّن قد لايخدم بالضرورة الأهداف التى حدّدتها الثورة لنفسها لمواجهة الفساد فى مصر وإصلاح نظام الحكم وإقرار النظام الديمقراطى، ولذا عهد بالمجلة إلى ثروت عكاشة الذى عمل على وضع المجلة فى خدمة المشكلات الوطنية الكبرى كما كان الشأن بالنسبة لحرب السويس ومشكلة الديمقراطية بحيث وصل الأمر بها إلى حد إجراء استفتاء حول الأسس أو الأساسيات التى يجب توافرها فى الدستور الجديد حتى يمكن الاسترشاد بآراء أكبر عدد من أعضاء المجتمع من مختلف القطاعات والشرائح الاجتماعية وبخاصة الطبقة البرجوازية التى تحمل دائما على عاتقها هموم المجتمع. فالطبقة البورجوازية ممثلةً فى بعض أفرادها الذين يؤلفون تنظيم الضباط الأحرار هى التى خطّطت للثورة ونفّذتها، وهذا هو الشأن فى كل الثورات، بينما تستخدم هذه الطبقة العمال لإنجاح الثورة فحسب. وثمة قائمة طويلة فى الفصل الخاص بمجلة التحرير فى مذكرات ثروت عكاشة عن السياسة والثقافة بالموضوعات الرئيسية التى عالجتها المجلة على أيامه وكلها تكشف عن مدى اهتمامه بشئون الوطن وهمومه.



هذا الالتزام المصحوب بالانضباط والدأب والمثابرة ووضوح الهدف كان أيضا وراء تحقيق ميوله الفنية فى عالم الواقع وترجمة حبه وعشقه للفن فى أعمال احتلت مكانتها ضمن الكتابات الرئيسية التى تؤلف المكتبة العربية فى الفن، وهذا واضح فى موسوعته الشهيرة «العين تسمع والأذن ترى» عن بعض جوانب الفن التشكيلى ثم كتاباته وترجماته فى فن الموسيقى وولعه الشديد بأعمال ڤاجنر على وجه الخصوص.

وأيا ماتكون معرفة ثروت عكاشة واهتماماته المبكرة بالفن التشكيلى وهو فى مصر، فإن وجوده وعمله فى أوربا وفى باريس بالذات كان هو العامل الفيصل فى نمو وتعميق هذا الولع الشديد بهذا الفن، فقد أتاح له عمله ملحقا عسكريا فى السفارة المصرية بباريس ليس فقط الفرصة للتردد على المتاحف الكبرى فى فرنسا وبالذات متحف اللوڤر، وهذا أمر قد يبدو طبيعيا وفى متناول غيره من العاملين فى باريس، ولكن المهم فى ذلك كان تعرّفه على رينيه ويج أستاذ تاريخ الفن بالكوليج دى فرانس، وكان لايزال فى ذلك الوقت أمينا مساعدا فى متحف اللوڤر،

وقيام صداقة قوية بين الرجلين امتدت سنوات طويلة إلى أن توفى رينيه ويج منذ وقت غير بعيد. وكانت نظرة رينية ويج إلى الفن نظرة عامة شاملة وكلية، فهو عملية إبداعية لها أبعادها الاجتماعية والسيكولوچية والسياسية. وفهم هذه العملية ودراسة العمل الفنى لابد من أن تتم فى ضوء هذه الخلفية المتعددة الأبعاد. بل إن الفن له أيضا أخلاقياته كما أنه يساعد على تهذيب الأخلاق، ومن هنا أطلق رينية ويج عبارته الشهيرة التى يستشهد بها ثروت عكاشة كلما جاء ذكر اسمه : «الفن والأخلاق صنوان لايفترقان».

كانت صداقة ثروت عكاشة ورينيه ويج هى إذن البداية الحقيقية للدخول إلى ذلك العالم الرحب الفسيح: عالم الفن وبالذات فن التشكيل. وكانت زيارات ثروت عكاشة المتتابعة على فترات لمتحف اللوفر والتى كان يصاحبه فيها رينيه ويج هى المفتاح الذى فتح أمامه أسرار الفن وروعته ومعناه؛ ففى كل زيارة من هذه الزيارات كان يرافقه ويج لكى يشرح له اللوحات التى يضمّها جناح واحد من أجنحة المتحف حيث يمضون ساعات طويلة فى الدراسة والمناقشة والشرح والتفسير والغوص فى مشكلات الفن وفلسفته دون أن يكون هناك عجلة من أمرهما. ثم كانت هناك رحلاتهما معا وبصحبة زوجتيهما إلى مختلف مناطق فرنسا حيث توجد كنوز الفن العالمى. وكانت نتيجة هذا كله ذلك العشق العميق القائم على الفهم والوعى بروعة فنون العالم والفلسفات التى تكمن وراءها، وهو العشق الذى عبّر عن نفسه أصدق تعبير وأروعه فى موسوعة تاريخ الفن «العين تسمع والأذن ترى» على ماذكرنا التى صدر منها حوالى عشرين جزءاً ابتداء من الفن المصرى القديم عن العمارة ثم النحت والتصوير ثم الفن السكندرى والقبطى إلى الفن العراقى القديم إلى التصوير الإسلامى الدينى والعربى والفارسى والتركى إلى الفن الإغريقى فالفن الفارسى القديم فالفن الرومانى وفنون عصر النهضة وهكذا، مع بعض الأجزاء التى خصّصت لدراسة موضوعات محددة مثل فن ميكلانچلو وفن الواسطى من خلال مقامات الحريرى. ولم تنقطع صلة ثروت عكاشة برينية ويج بعد أن عاد إلى القاهرة، فقد كان ولايزال يعترف بأستاذيته وفضله، وترجم ذلك الاعتراف حين دعا «الأستاذ» إلى مصر لإلقاء سلسلة من المحاضرات عام ١٩٦٥ عن «الفن والنور واللوحات» وعن «مصر ملتقى الشرق والغرب» وجذبت هذه المحاضرات جمهوراً عريضا من خيرة المثقفين وتولّى البنك الأهلى الذى كان يرأسه ثروت عكاشة وقتذاك طبع المحاضرات على نفقته فى ثلاث طبعات باللغات الثلاث: الفرنسية والعربية والإنجليزية، ثم دعاة مرة ثانية عام ١٩٦٨ حين عاد هو مرة أخرى إلى وزارة الثقافة فألقى سلسلة محاضرات عن «روح الفن». وهذه الصلة الوثيقة تكشف بغير شك عن ذلك الجانب الذى نحاول هنا إبرازه فى شخصية ثروت عكاشة والذى نطلق عليه صفة الالتزام والانضباط فى السلوك.

هذه الصفة أو الصفات ذاتها وهى صفات الالتزام والانضباط والدأب والمثابرة ووضوح الهدف التى تميّز موقفه من الحياة ككل ومن الفن باعتباره مجالا قد يبدو للكثيرين بعيدا عن

إعداده العسكرى، تكشف عن نفسها فى موقفه من الموسيقى وتذوقه لها وولعه ببعض كبار الموسيقيين العالميين وبوجه أخص ريتشارد ڤاجنر. وهو نفسه يقول فى الجزء الثانى من كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة»: «ومنذ عام ١٩٤٧ وكنت قد استمعت إلى معزوفة لڤاجنر على يد أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة المايسترو العالمى ڤلهلهم فور تڤانجلر الذى وفد إلى مصر ليقيم سبع حفلات موسيقية ... قرّ فى نفسى الإعجاب بريتشارد ڤاجنر، ودفعنى هذا الإعجاب إلى أن أتتبع أعماله عملا عملا مستمعا إلى أسطواناته المسجلة. ثم إذا أنا تتاح لى الفرصة فأعيش فى أوربا ردحا من الزمن وأشاهد أوبراته فى دور الأوبرا المختلفة، وإذا أنا أجد لزاما علىَّ أن أطالع كل ما أثير حول نصوصه وموسيقاه من ثناء ونقد لكى أعدَّ نفسى لتفهّم مبلغ فنه» (صفحة ١٨٢). وفى أوربا كان يحرص على مشاهدة أوبرات ڤاجنر وبخاصة الأوبرات الأربع التى تؤلف مايعرف باسم «رباعية خاتم النبيلونج» وهى من أفضل وأروع الأوبرات التسع التى ألفها ڤاجنر والتى تؤلف ثروة موسيقية وإنسانية خالدة. ودفعه إعجابه به وحبه لموسيقاه إلى أن يزور ما يسميه «معقل الڤاجنرية» فى مدينة بايرويت بألمانيا، وهى زيارة يطلق عليها الشغوفون بأعمال ڤاجنر اسم «الحج إلى بايرويت» حيث يقوم المسرح الذى شيّده ڤاجنر نفسه ليقدم عليه مسرحياته الموسيقية وليقيم فيه مهرجانا سنويا للأوبرا. وكما حافظ ثروت عكاشة على المودة التى تربط بينه وبين رينيه ويج ودعاه إلى مصر مرتين، حافظ على إفشاء إعجابه وولعه بڤاجنر رغم المسافة الزمنية الطويلة التى تفصل بينهما، فترجم إلى العربية كتاب برناردشو عن The Perfect Wagnerite إلى العربية تحت عنوان «مولع بڤاجنر» وظهرت الترجمة عام ١٩٦٥، وبعدها بعشرة أعوام أصدر دراسته النقدية عن «ريتشارد ڤاجنر». بل إن إخلاصه لكلا الرجلين اللذين أعجب بهما رغم الفارق الكبير فى مجال الإبداع والاختلاف فى نوع العلاقة التى تربطه بكل منهما دفعه إلى أن يكتب عنهما دراستين منفصلتين، كانت إحداهما عن «رينيه ويج فيلسوف الجمال» (١٩٧٥) والأخرى عن «ريتشارد ڤاجنر بين العاطفة والعبقرية (١٩٧٢). وقد نشرت الدراستان فى مجلة «عالم الفكر» وقت أن كنت أعمل مستشار تحرير تلك المجلة. وهذا مثال آخر على الالتزام الذى يأخذ به ثروت عكاشة نفسه حتى فى مجال الهواية والميول الفنية الخاصة والبعيدة عن التزامات وواجبات ومسئوليات العمل العسكرى.



كل هذه الأمور خليق بها أن تؤلف خلفية ثقافية رائعة وأرضية صلبة من الإعداد الثقافى والمقومات الاجتماعية الشخصية التى تصلح لأن يستند إليها ويقف فوقها وزير ثقافة له رؤاه الخاصة وآراؤه الصائبة وسياسته الواضحة فى مجال تنفيذ المشروعات ووضع الخطط التى تعبّر عن سياسة ثقافية متكاملة وواضحة المعالم. والنظرة السريعة إلى إنجازات ثروت عكاشة خلال فترتى تولّيه وزارة الثقافة، بل وأيضا خلال تمثيله مصر فى اليونسكو أو رئاسته للبنك الأهلى، تكشف

لنا عن معالم هذه السياسة الثقافية التى أخذت فى الاعتبار مختلف جوانب النشاط الثقافى على المستويين النخبوى والشعبى وابتداءً من إنشاء الكونسرڤتوار والاهتمام بالموسيقى الكلاسيكية العالمية والأوبرا والباليه وانتهاء بإنشاء قصور الثقافة. وقد ساعده فى تحقيق ذلك، إلى جانب هذا التصور العام ورغبته الأكيدة فى الارتقاء بشئون الثقافة فى مصر رغم قلة الموارد المالية نتيجة للظروف القاسية التى كانت تمر بها البلاد حينذاك والالتزامات العسكرية لمؤازرة بعض النظم الثورية التقدمية خارج حدود مصر وما كانت تستنزفه من ميزانية الدولة، قدرته الفائقة على بث الثقة فى الآخرين وكسب مودّتهم واحترامهم. وبعض هؤلاء (الآخرين) كانوا أناساً من قبيل رينيه ماهيه نائب مدير اليونسكو والسنيور ڤير ونيزى المدير العام لليونسكو وأندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسى ومن إليهم، وهؤلاء جميعا أدركوا نبل مقاصده وأهمية المشروعات الثقافية الضخمة التى يهفو إلى تنفيذها، والوثبة الثقافية الهائلة التى يريد تحقيقها بالنسبة لوطنه وللثقافة الإنسانية بوجه عام. ولذا لم يبخلوا عليه بالمشورة والمعاونة والتعاون فى تنفيذ سياسته.

وكانت العلاقة التى قامت بينه وبين أندريه مالرو علاقةً من نوع خاص أدّت إلى أن يقدم مالرو من المساعدات لوزارة الثقافة ما جعل ثروت عكاشة يقول أثناء إحدى المقابلات التى عقدتها معه إنه (أى مالرو) كان يعمل معه كما لو كان هو وزيرا للثقافة فى مصر، وذلك فى ضوء حجم تلك المساعدات وتلبيته لرغبات ثروت عكاشة وتذليله لكل العقبات التى كان يمكن أن تقوم من الجانب الفرنسى إزاء تنفيذ بعض هذه المشروعات أو تلبيته بعض تلك الرغبات. وهذه المواقف لايمكن أن تصدر إلا من إنسان مثقف وكاتب ملتزم له حجمه ووزنه فى عالم الأدب والثقافة إلى كونه وزيرا للشئون الثقافية فى بلد مثل فرنسا ويعرف للثقافة حقها ويقدم لها كل ما يمكنه من خدمات يعتبرها واجبات لابد من أدائها عن طيب خاطر. ويذكر لى ثروت عكاشة حكاية حدثت له مع أندريه مالرو وتكشف عن مدى عمق الصداقة بينهما من ناحية، ورقّة أندريه مالرو من ناحية أخرى وتقديره للثقافة والمثقفين من ناحية ثالثة. ففى أثناء حديث بين الوزيرين ذكر ثروت عكاشة أنه لم يقرأ كتابا معينا من أعمال أندريه مالرو وأنه لم يعثر عليه فى مكتبات باريس، إذ كان الكتاب قد نفدت طبعته. وحين علم أندريه مالرو بهذا منه، سارع فأرسل إليه فى اليوم نفسه نسخته الخاصة ولم يكن يملك غيرها، وصدّرها بإهداء بالغ الرقة يقول: «كتاب ظهر منذ زمن بعيد ولم تبق منه نسخة، وحسبى أنك تفضّلت فذكرته». ولقد تولى ثروت عكاشة وزارة الثقافة فى مصر قبل أن يصبح مالرو وزيرا للثقافة فى فرنسا، ولذا فكثيرا ماكان الوزير المصرى يداعب زميله الفرنسى بأنه أقدم منه فى هذا المجال، وأن مصر عرفت قصور الثقافة التى أنشأها ثروت عكاشة قبل أن تعرفها فرنسا.

ولقد كانت مقابلات وأحاديث ثروت عكاشة وأندريه مالرو مصدرا لكثير من الأفكار التى تحقّقت فى أرض الواقع فى مصر؛ وثروت عكاشة نفسه يقول إن مالرو أثّر فيه من حيث (منهج

العمل) وأن كتابه الفذ عن «المتحف الخيالى» كان وراء تفكيره الجاد حول إمكان خلق مثل هذا المتحف الخيالى فى مصر حيث يمكن إبراز ما تشتمل عليه مصر من جمال وروعة ورهبة وجلال تتمثّل فى فنونها القديمة. كذلك ظهر تعاون مالرو مع ثروت عكاشة تعاونا غير محدود حين فكر الوزير المصرى فى إدخال فن «النسجيّات المرسّمة». وهذا التعبير وضعه ثروت عكاشة نفسه للإشارة إلى فن «التابيسيرى» الذى اشتهرت به فى فرنسا بعض المراكز والمصانع مثل جوبلان وبوڤيه وأوبيسون والذى كان يوجد فى مصر فن مماثل له هو فن القباطى القديم. وقد انبثقت فكرة إدخال ذلك الفن من جديد فى مصر أثناء غداء جمع بين ثروت عكاشة وأندريه مالرو بدعوة من برنار أنطونيوز المشرف على الشئون الفنية بوزارة الثقافة الفرنسية وصهر الجنرال ديجول وذلك فى منزل أنطونيوز الرسمى وسط مصانع جوبلان بضواحى باريس، وأعقب الغداء جولة فى أنحاء المصانع التى كانت تتولى فى ذلك الحين تنفيذ لوحة كبيرة للفنان مارك شاجال يبلغ ارتفاعها ستة أمتار وعرضها عشرة أمتار وتسجّل أحداث إحدى قصص العهد القديم. وقد حفز ذلك ثروت عكاشة على محاولة إحياء فن النسجيّات المرسمة فى مصر بحيث تستوحى موضوعات اللوحات من تاريخ مصر القديمة ومن رسوم المعابد فى الأقصر بالذات، وكما يقول فإن ثيبة كانت هى فلورنسا مصر الفرعونية. ولكن تنفيذ المشروع فى مصر كان يتطلب كثيرا من النفقات والتكاليف بالعملة الصعبة التى كانت عزيزة جدا فى مصر فى ذلك الحين (عام ١٩٦٧) ولكن بالتعاون مع مالرو وافق على استقبال المبعوثين المصريين الذين سيقوم على أكتافهم فن النسجيات المرسّمة للدراسة فى مناسج أوبيسون. وحين اقترح ثروت عكاشة على الوزير مالرو تزويده بتصميم أنوال مصنع أوبيسون لتقوم مصر بتصنيعها بدلا من شرائها بمبلغ تنوء به ميزانية الوزارة المتواضعة وافق على الفور. وهكذا أمكن تنفيذ المشروع وتدريب العاملين به فى فرنسا. والقصة على أية حال منشورة بتفاصيلها فى الجزء الثانى من كتاب «مذكراتى فى السياسة والثقافة». وهى قصة خليقة بأن تُقرأ بإمعان ليس لأنها تسجل تفاصيل أحد المشروعات الثقافية المهمة التى اضطلعت بتنفيذها وزارة الثقافة أيام ثروت عكاشة، ولكن لأنها تكشف طبيعة تفكيره واتجاهاته الثقافية ونوع المشروعات «الراقية» التى كانت تمرّ بذهنه ويريد تحقيقها فى مصر لكى تحتل مكانها فى هذه المجالات بين الدول المتقدمة، كما تكشف عما يمكن أن تصل إليه العلاقات الشخصية الحميمة إذا اتفقت وجهات النظر والأهداف لخدمة الثقافة الإنسانية والارتقاء لها.

وإذا كانت علاقة ثروت عكاشة بأندريه مالرو لعبت دورا فى تيسير الأمور فيما يتعلق بمساعدة فرنسا فى تنفيذ بعض مشروعات التنمية الثقافية فى مصر فى فترة كانت العلاقات السياسية بين مصر وفرنسا مقطوعة نتيجة لحرب السويس، فإن علاقته الطيبة برينيه ماهيه حين كان نائبا لمدير عام اليونسكو ثم بعد ذلك مديرا عاما لهذه المؤسسة العالمية الثقافية وقدرته على الإقناع قد

سهّلت إلى حد كبير جدا تنفيذ المشروع الدولى الضخم الذى يعتبر قمة نجاح ثروت عكاشة فى عمله كوزير للثقافة، وأعنى به مشروع إنقاذ آثار النوبة الذى تم بمعاونة دولية نتيجة للأسلوب الراقى الذى قدّم به ثروت عكاشة المشروع للرأى العام الدولى المثقف وبمؤازرة من رينيه ماهيه ومن السنيور ڤير ونيزى. ولست هنا بصدد الحديث عن تفاصيل هذا المشروع أو الجهود التى بذلت لإخراجه إلى حيّز التنفيذ. فالقصة الكاملة مسجّلة بتفاصيلها فى الجزء الثانى من كتاب «مذكراتى فى السياسة والثقافة». وإنما أريد فقط أن أشير إلى موقفين متعارضين من دولتين من دول الغرب إزاء مشروعات مصر الثقافية، وهو تعارض له مغزاه. فبينما نجد أن فرنسا وبخاصة أيام وزير ثقافتها الكاتب الروائى المبدع المثقف أندريه مالرو تسارع للمشاركة فى تنفيذ هذه المشروعات إيمانا منها بأهمية الثقافة فى حياة المجتمع الإنسانى وإدراكا منها لرسالتها الثقافية، نجد أن الولايات المتحدة الأمريكية حين ترى آثار النوبة معرّضة للغرق أيام بناء السد العالى تسارع إلى عرض «شراء» بعض المعابد بالمال بدلا من أن تسهم بهذا المال فى إنقاذ تلك المعابد التى تعتبر فى آخر الأمر تراثا ثقافيا ملكا للإنسانية جمعاء، مما يضطر ثروت عكاشة معه إلى أن يقول للسفير الأمريكى معاتبا إنه لم يكن يعرف أن آثار مصر وتاريخها معروضة للبيع. فهذان إذن موقفان يكشفان عن الاختلافات الجذرية فى النظرة إلى الثقافة وإلى الإبداع الثقافى.



وسوف يطول بنا الحديث إذا نحن أردنا الإلمام بجهود وإنجازات ثروت عكاشة فى مجال الأنشطة الثقافية المختلفة، وهو حديث شائق بغير شك خاصةً أنه يحمل بين طياته علائم النجاح والتوفيق فى كل ماحاول تنفيذه والإقدام عليه، وهو نجاح يرجع بغير شك إلى الإيمان بالرسالة التى يحملها. ولكن لم يكن المقصود منذ البداية أن يكون هذا المقال تسجيلا لتلك الأعمال والإنجازات، كما أننى أحسب أن بعض المقالات الأخرى التى يضمّها هذا المجلد سوف تعرض لها بطريقة أفضل، من كتّابٍ أكثر تخصّصا فى المجالات التى سوف يتناولونها. ولكننى مع ذلك أود أن أشير إلى بعض الموضوعات أو النقاط المهمة التى كانت تراودنى وتغزو فكرى أثناء إجراء المقابلات مع ثروت عكاشة والتى أعتمد عليها هنا بصفة أساسية.

النقطة الأولى كانت التساؤل عن موقف ثروت عكاشة من المثقفين فى فترة من تاريخ مصر كانت تتلاطم فيها الاتجاهات والتيارات والمواقف التى لم تكن كلها متوائمة مع سياسة الدولة، وبقول آخر أوضح ماذا كان موقف المثقفين بوجه عام من الثورة وسياستها وإلى أى حد كان هناك تفاهم وتعاون بين الطرفين. ويعترف ثروت عكاشة فى أسلوبه المباشر الصريح أن الثورة وجدت فى بداية الأمر كل مؤازرة وتعضيد من مثقفى مصر ومفكريها ولكن لم يلبث البعض أن انفضّوا عنها نتيجة لبعض الأخطاء التى ارتكبها بعض رجال الثورة، ومعظمها يتعلق بالعودة إلى الحكم الديمقراطى الذى بشّرت به الثورة والذى كان أحد أهدافها، ولكن السلطة مفسدة، وزاد

من اتساع الفجوة نجاح بعض المتسلّقين من المثقفين فى الوصول إلى رجال الثورة والتأثير عليهم فى اتخاذ القرارات التى كانت تضرّ بالديمقراطية وذلك لتحقيق أهدافهم هم الشخصية أو الكيد للآخرين. ولكن ثروت عكاشة يشهد بأنه كان يفعل كل ما يستطيع لتشجيع حرية الفكر وحرية التعبير عن هذا الفكر والمحافظة على أصحاب هذا الفكر من أن يتعرضوا للأذى. وكثيرا ماكانت تتردّد على لسانه أثناء أحاديثه عبارة : «أنا لست سياسيا أو رجل سياسة وإنما أنا ثائر». فالسياسة مليئة بالمؤامرات والتكتلات والدسائس وهى كلها أمور تتعارض مع تكوينه الذهنى الواضح الصريح. وقد عالج هموم الثقافة والمثقفين فى مصر بقدر الإمكان من موقف احترام الثقافة والإعلاء من شأنها واحترام حرية الفكر، وإدراك أن الإنسان المثقف هو بطبيعته إنسان ثائر بل ومتمرّد على الأوضاع التى لايرضى عنها، كما أن الإنسان المثقف يحترم بالضرورة رأى الآخر ويعطيه ما يستحق من حرية فى التعبير عن نفسه بغير قيود. فنظرة الإنسان المثقف الثائر المتمرد إلى الأمور تختلف بالضرورة عن نظرة السياسى المحترف أو السياسى الانتهازى الذى يجيد التسلّق والنفاق. ويذكر ثروت عكاشة عددا من المواقف التى وقف فيها للدفاع عن المثقفين والمبدعين حين كانت تتعرض لهم الثورة، وكذلك الدفاع عن بعض الأعمال الإبداعية التى كانت أجهزة الأمن ووزارة الداخلية والاتحاد الاشتراكى ومن إليهم يفرضون عليها الكثير من المحاذير على زعم أنها تهدد الثورة أو أنها وسيلة مستترة للتعريض بها وبرجالها. وكثيرا ماكان يلجأ حين تعوزه الوسيلة والحل إلى جمال عبد الناصر نفسه الذى كان أكثر تفهّما وأوسع إدراكا من تلك الأجهزة ولذا كان يسمح بنشرها أو إذاعتها بين الناس. فلم يكن ثروت عكاشة يتصور مثلا أن يمنع عمل من أعمال رجل مثل نجيب محفوظ كما كانت تلك الأجهزة تحاول بالنسبة لفيلم «ثرثرة فوق النيل». بل إنه حين اعترضت الرقابة وبعض أجهزة الأمن على فيلم «شىء من الخوف» على زعم أن عتريس هو رمز لقائد المسيرة شاهد ثروت عكاشة الفيلم بنفسه وأرسل نسخة منه لعبد الناصر لمشاهدته والحكم عليه، وكانت نظرة عبد الناصر أوسع وأرحب وأكثر تفهما وإدراكا من نظرة تلك الأجهزة. ولكن هذا لم يكن يعنى أن تُترك الأمور بغير ضابط، فالحرية المطلقة أمر غير وارد خاصة فى ظروف الثورة، كما أن أصحاب اتخاذ القرار لابد أن يأخذوا فى اعتبارهم عوامل كثيرة قد لايدركها الكاتب أو الفنان، كما أنهم يخضعون هم أنفسهم لكثير من الضغوط التى تمارسها القوى الأخرى التى تتربّص بهم، وهذا هو ماكان ثروت عكاشة يدركه وهو يعالج هموم الثقافة والمثقفين فى مصر والتى كانت تحاول الإيقاع به هو نفسه!



وكانت النقطة الثانية التى أثرتها معه تدور حول الأبعاد والمبادىء التى اعتمد عليها وهو يضع تصوّره عن الخريطة العامة للثقافة فى مصر، وذلك على اعتبار أن مثل هذا التصوّر جدير

بأن يكشف لنا عن السياسة الثقافية التى تنتهجها الدولة والتى تعبّر بدورها عن وضع الثقافة بالنسبة لبقية الأنشطة والمشروعات والخطط المستقبلية التى تضطلع بها الدولة، فلأول مرة يتم إعداد «سياسة ثقافية» يعرضها وزير الثقافة على مجلس الأمة لمناقشتها وإقرارها. وقد كان من الواضح أن ثروت عكاشة كان يعتمد فى إدارته شئون الثقافة فى مصر على عدد من (الركائز) التى تمثل فى مجموعها فلسفته الثقافية ونظرته إلى الثقافة ودورها فى بناء المجتمع المصرى وإلى المثقفين والرسالة التى ينبغى عليهم حملها وأداؤها على الوجه الأكمل حتى تستمر مصر فى احتلال المركز المرموق الذى كانت تحتله طيلة تاريخها الطويل، والذى اكتسبته كنتيجة طبيعية لما كان يصدر عنها دائما من إشعاع ثقافى كان يصل نوره إلى كثير من المناطق المجاورة.

ويمكن تلخيص هذه (الركائز) فى النقاط القليلة التالية:

أ - «الكيف قبل الكم» كان ولايزال يعتبر فى نظره مبدأ أساسيا يجب أن ترتكز عليه أى سياسة ثقافية تتوخّى خلق مجتمع يتمتع بإنجازات الثقافة الرفيعة التى تكفل الارتفاع بالمستوى الثقافى للمجتمع ككل. وقد يكون من الصعب تحقيق هذا المبدأ فى مجتمع مثل مصر فى وضعه الراهن حيث تسود الأمية الثقافية إلى حد كبير، ولكن المسألة تتطلب المثابرة والإيمان بنتائج التعليم والتدريب على المدى الطويل. فالثقافة غير الإعلام لايظهر مردودها مباشرة أو فى فترة قصيرة وإنما هى تحتاج لوقت طويل حتى يظهر أثرها فى المجتمع. ولقد تواجه هذه الجهود بكثير من العوائق والصعوبات بل والإخفاق ولكن المهم هو المثابرة للتغلب على هذه الصعوبات حتى تؤتى تلك الجهود ثمارها. ومن ثم كانت إقامة أكاديمية الفنون التى تعتبر حجر الزاوية فى الخطة الطويلة المدى لوزارة الثقافة نقطة بدء ضرورية.

ب - الاهتمام بالتراث، وليس المقصود بذلك الاهتمام بالتراث للتراث على الرغم من أن للتراث فى ذاته أهمية لايمكن إنكارها، وإنما المقصود هنا هو استلهام التراث لإبداع مايساعد على فهم الحاضر والمستقبل، مما يعنى أن هذه النظرة للتراث يجب أن تكون فى ضوء الأوضاع القائمة الآن بالفعل أو الأوضاع التى يتوقع أن تسود المجتمع فى المستقبل وبذلك يؤدى التراث دوراً فعالاً فى تطوير الثقافة والارتقاء بها، أو على حد قوله هو : مخلّفين رماد موقد الأسلاف جانبا حتى لانثقل أنفسنا به، وحسبنا منه شعلته المتوهّجة».

جـ - الانفتاح على الخارج، إذ ليس من المعقول إغلاق الأبواب والنوافذ أمام التأثيرات الثقافية الخارجية خشية أن تؤدى هذه التأثيرات إلى ضياع وفقدان الهويّة الثقافية الخاصة، إلا أن هذا المبدأ يجب ألا يؤخذ على إطلاقه وإنما يجب أن يكون محكوما بعنصر الحق فى الاختيار والانتقاء بحيث يكون ذلك التأثير محسوبا بدقة حتى يمكن إثراء الثقافة القومية وربطها بالتيارات الثقافية العالمية مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بالمقوّمات والخصائص المميزة لهذه الثقافة القومية.

د - الجمع بين القديم والجديد بحيث يمكن إبراز الثقافة التقليدية المتوارثة فى ثوب جديد يجذب إليه انتباه الأجيال الصاعدة ويقرّب تلك الثقافة فى ثوبها الجديد إلى الأذواق المتطورة. والمثال الواضح لذلك هو مشروع الصوت والضوء الذى يبرز جلال وبهاء الآثار المصرية القديمة بطريقة حديثة متطورة شارك فى صنعها أفضل الخبراء فى المجالات المختلفة التى تتكامل كلها معا بحيث يتم تقديمها فى لوحة فنية رائعة، حيث يمتزج فيه القديم بالحديث، والذى شارك فى إخراجه على تلك الصورة الرائعة عدد كبير من أفضل الكتّاب والعلماء والموسيقيين الفرنسيين بالذات، وإن كان قد أسهم فى الجانب الموسيقى عالم موسيقى مصرى مقيم فى أمريكا ومتخصّص فى الموسيقى هو الأستاذ حليم الضبع الذى اقتصر عمله على تحديد «الثيمات» الموسيقية الفرعونية التى يمكن أن يقوم عليها «السيناريو الموسيقى» - إن صحّ التعبير - للمشروع كله.

هـ - لا ازدهار لثقافة قومية إلاّ اذا عبرّت عن فئات المجتمع المختلفة فى المدينة والقرية، فإذا أهملت فئة من تلك الفئات كانت ثقافة ينقصها الشمول. ومن هنا كان لامعدى عن مزج بين ثقافة العاصمة وبين ثقافة الأقاليم، تأخذ هذه من تلك، وتأخذ تلك من هذه. وهكذا قامت قصور الثقافة بدءاً من عام ١٩٥٩ وانبثت قوافلها فى مناحى الريف البعيد. فلا ينبغى أن يكون دور وزارة الثقافة مقصوراً على تقديم المستوى الرفيع من المتع العقلية للطبقة القادرة على التمتع بها فحسب، بل يجب أن يكون لها دور فعّال فى تحقيق أكبر قدر من التكافؤ العقلانى والوجدانى فى آن معا. ولن يتحقق التكافؤ العقلانى إلاّ بأن يشيع بين فئات المجتمع بقدر الإمكان قسطٌ متقارب من المعارف، كما لن يتحقق التكافؤ الوجدانى إلا بأن يشيع بينهم قدرٌ مشترك من تذوّق الفنون.

وواضح أن هذه «الركائز» الخمس الأساسية تدور كلها حول المشكلة الرئيسية التى تواجه الثقافة والمثقفين فى المجتمع المصرى وهى مشكلة الجمع أو التوفيق بين القديم والحديث، أو مشكلة الأصالة والمعاصرة بكل ما تحمله كلمة (الأصالة) من المحافظة على التراث مع تطويره بحيث يتلاءم مع الحاضر المعاش ودون الإغراق فى تمجيد الماضى بحيث ننفصل وننعزل عن الواقع ومتطلبات المستقبل، وكذلك بكل ما تحمله كلمة (المعاصرة) من فهم الحاضر وما يموج به من تيارات فكرية وحركات أدبية ومذاهب ومدارس فنية، والانفتاح على العالم الخارجى بمختلف الوسائل والأساليب والاستعارة من الثقافات الأخرى والاستفادة من خبرات الآخرين بما يتلاءم ويتناسب مع واقعنا المصرى المتميّز وبما لايتعارض مع العناصر الإنسانية التى قد يتضمنها ذلك التراث القديم.



وبعد؛

فإن هذا المقال هو تحية خالصة ومخلصة لرجل أفلح فى أن يضع بصماته الواضحة الغائرة العميقة على صفحة الثقافة المصرية الغنية بمضامينها ومعانيها الإنسانية الخالدة، وأن يوجّه هذه الثقافة إلى مجالات وميادين عديدة كانت تقف بعيدة عنها وتنظر إليها على استحياء وتودّ لو تتغلب على حيائها وتنهل منها بل وأن تشارك وتسهم بدور فى تطويرها وتنميتها، وهو يصدر فى هذا كله عن حب عميق لمصر وإيمان واعتزاز ليس فقط بمجدها القديم الذى يحب بعض الكتاب الأجانب أن يصفوه بأنه «مجد غابر»، ويحب هو أن يبعث فيه الحياة من جديد ليظهر على الناس فى ثوب ذى رونق جديد ولكنه يحمل عبق الماضى، مثلما يعتز بحاضرها رغم مايكتنفه من مشكلات وماينوء بحمله من أثقال ومايعتوره من آلام بحيث إنه يحرص رغم كل الاعتراضات على أن يحتفل بألفية القاهرة عام ١٩٦٩ ليكون فى ذلك رد ثقافى وحضارى راق على الهزيمة العسكرية التى منيت بها مصر قبل ذلك بعامين اثنين، ولكى يدلّل بذلك على أن مصر أمة حيّة وأن الهزيمة أمر عارض لاتلبث الروح المصرية الوثّابة الأصيلة أن تتغلّب عليها وتنحّيها جانبا بعد أن تستخلص منها الدروس والعبر التى تستنبطها الأمم الحيّة القوية من المصاعب والعقبات التى تعترض خط سيرها والتى قد تعطّل المسيرة بعض الوقت ولكنها لاتوقفها تماما. وإذا كان ثروت عكاشة أصدر ترجمته لكتاب برنادرشو عن ڤاجنر تحت عنوان «مولع بڤاجنر» – وهى تسمية دقيقة – فإن أعمال ثروت عكاشة ومشروعاته الثقافية وكتاباته العديدة وجهوده الجبارة للارتقاء بمستوى الثقافة فى مصر وفتح ميادين جديدة لم يكن لمصر دراية كافية بها من قبل، لايمكن أن تصدر إلا عن إنسان «مولع بمصر».



ولقد عرفت الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة عام ١٩٦٩، أى منذ حوالى ثلاثين سنة حين قدّمنى إليه صديقنا المشترك المرحوم الدكتور مجدى وهبه. وفى هذا اللقاء الأول عرض علىّ أن أقوم بترجمة كتاب سير جيمس فريزر الشهير «الغصن الذهبى» وأن أشرف على إصدار مجلة «تراث الإنسانية». وصدر من كتاب «الغصن الذهبى» الجزء الأول عام ١٩٧٠ وجاء من بعد الدكتور عكاشة مَنْ وضع العراقيل أمام إصدار الأجزاء التالية. وصدرت «تراث الإنسانية» فى شكل تحريرىٍّ جديد بحيث يضم كل عدد منها مجموعة من المقالات المطوّلة المختارة التى تدور كلها حول كتابات تعالج «ثيمة» واحدة، ثم جاء عام ١٩٧٠ أيضا بعد الدكتور عكاشة مَنْ أصدر قرارا بوقف كل المجلات الثقافية التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة، وكانت «مذبحة» المجلات الثقافية مأساة بل ونكبة بالنسبة للحركة الثقافية المزدهرة حينذاك فى مصر، ووضعت مصر من الناحية الثقافية خلف بعض الدول العربية بعد أن كانت دائما فى الصدارة. وحين توليت منصب مستشار تحرير مجلة عالم الفكر التى تصدر فى الكويت لجأت

إلى الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة الإنسان المثقف ثقافةً واسعة عريضة متنوعة أسأله العون فى أن يمدّ المجلة ببعض إنتاجه الغزير فى مجالات الفنون والثقافة التى يعشقها، وحظيت منه كما حظيت المجلة بعدد من مقالاته التى تعتبر معالم على طريق الدراسات الفنية، وعرف القراء ربما لأول مرة اسم رينيه ويج كما عرفوا منه الشيء الكثير عن «التصوير الإسلامى بين الحظر والإباحة» كما عرفوا المزيد عن ميكلانجلو وعن ڤاجنر. وبذلك كان الدكتور ثروت عكاشة دائما مثالا طيبا للإنسان المثقف الذى يكرّس جهوده لخدمة الثقافة الرفيعة، وما أظن إلا أنه سوف يستمر ماشاء الله له أن يستمر فى مواصلة المسيرة على درب الثقافة الراقية، تحكمه مبادىء الانضباط والالتزام التى كان يتمسك بها دائما فى كل نواحى حياته وكل أشكال النشاط التى مارسها ويمارسها خلال هذه الحياة.

نقل أعمال جبران خليل جبران إلى العربية

د. عبد القادر القط

عرفت جبران أوّلَ مرة حين قرأت روايته الرومانسية القصيرة «الأجنحة المتكسّرة». وكنت حينذاك فى مقتبل الشباب أعيش أحلام الصبّا فى ظل الحركة الأدبية الرومانسية التى كانت قد بدأت تسود الأدب العربى منذ بدايات القرن العشرين.

وكان الحب - بمعناه الأوسع - مدار الرؤية الرومانسية، عليه يخلع الأدباء أشواقهم وأحلامهم وعشقهم للجمال وتطلعهم إلى المثل العليا؛ وترحب لديهم دائرته فتشمل كثيرا من مجالى الحياة ومشاهد الطبيعة وأحوال المجتمع، ويواجهون بنقائه ووفائه ومثله العليا سطوة المال والجاه والشهوات.

لكن تلك المواجهة كانت تنتهى فى الأغلب بأن يتحطّم المثال أمام قسوة الواقع، كما تحطّم حب «سلمى كرامة» وفتاها - ولعله جبران نفسه - فى «الأجنحة المتكسّرة» أمام سطوة المال والسلطان.

ولجبران إبداع شعرى ونثرى كثير يؤكد عند أغلب قراء العربية انتماءه إلى الحركة الرومانسية، وإن تميّز منذ البداية بطابع خاص، إلا عند قلة من القراء أتيح لهم أن يقرأوا ما كتب باللغة الانجليزية، أو ما ترجم منها الى اللغة العربية، لتكتمل لديهم صورة جبران الأديب الشاعر والصوفى الحكيم.

كان ميخائيل نعيمة قد ترجم كتابه الذائع «النبى»وترجم أنطونيوس بشير The madman بعنوان المجنون وكتابه The forerunner باسم «السّابق»، كما ترجم «النبى» و«رمل وزبد» و«أرباب الأرض».

على أن هذه الترجمات - لوقتها الباكر - ضاعت من ذاكرة القراء وظلت لديهم صورة جبران أكثر حضورا فى نثره وشعره العربى وانتمائه إلى أدباء المهجر وشعرائه، الى أن بدا للدكتور ثروت عكاشة أن يجلو الصورة الكاملة لتلك الشخصية الفريدة فيقدّم - إلى جانب بعض أعماله العربية - ترجمة لأعماله التى عُرف بها عند القراء فى الغرب «النبى»، «رمل وزبد»، «عيسى ابن الإنسان»، «أرباب الأرض»، «حديقة النبى». وقدّم للنصوص العربية والمترجمة بدراسة بديعة ضافية عن حياة جبران وفنه وفكره وأسلوبه فى النثر والشعر.

وبتلك الترجمات الحديثة والدراسة الواعية اكتملت صورة جبران عند القارىء المعاصر ولم يعد وجوده مقصورا على انتمائه إلى الحركة الرومانسية أو جماعة المهجر، بل بدا منفردا فى نزعته الروحية والصوفية ونثره الشعرى الفريد.

وقد التفت الدكتور ثروت إلى خصائص نثر جبران وصرّح بنسبته إلى الشعر، أو إلى القصيدة أحيانا، فقدّم بهذه اللفتة تذكرةً بالأصول السابقة الباكرة لما يسمّى الآن «قصيدة النثر» وإن أنكر أصحابها صلتها بما كان يسمى «الشعر المنثور» فى أعمال جبران وأمين الريحانى والمنفلوطى والرافعى وغيرهم.

وعن نسبة النثر عند جبران إلى الشعر يقول الدكتور ثروت فى مواطن متفرقة من مقدّمته الجامعة:

«وقد استطاع جبران أن يكتسب مكانة سامية بين الأدباء العرب فى عصره بقدرته الفريدة على تطويع اللغة العربية وحسن صياغتها، وتحويل عباراتها النثرية إلى قصائد تحمل رنين الشعر وإن لم تحمل أوزانه، وتلوينها بالألحان والظلال ونبضات العواطف، كما كتب مقطوعات غنائية تتألّق بالروعة والنقاء، والقدرة على التأثير والإيحاء ... وسواء أكتب جبران بالعربية أم بالإنجليزية فقد كان له فى كلتيهما أسلوبه الخاص الذى تأثر فيه بقراءة الكتب الدينية الهندية والمسيحية، وكذلك كُتب المتصوفة المسلمين، وبخاصة ابن الفارض، وعلى وجه التخصيص تائيته الكبرى التى أعلى من شأنها، وكذلك الغزالى وابن عربى والحلاج. هذه الكتب التى نرى فيها جميعا أسلوب «النبى» الذى يعظ بالموجز من روائع الكلم، ويجنح إلى الحكمة التى تنطوى دائماً على مغزى نبيل، أو تنمّ على سرٍّ جميل، فى أسلوب أقرب إلى الشعر المنثور، محتذيا فى ذلك نهج الصوفى الكبير، الحلاج».

أمّا عن نزعته الروحية والصوفية التى صاغها بذلك الأسلوب الفريد، فقد حلّلها الدكتور ثروت تحليلا واعيا عميقا مصوغا بأسلوب يماثل السمات الشعرية عند جبران ويلائم طبيعة تلك النزعة الروحية المحلّقة:

«فى فم نبىّ «جبران» نشيد عاطفى راعش يتغنّى بالإنسان والطبيعة والحب والحياة، وينسكب نوراً لاينير غير الجوانب الخيّرة الرائعة فى الإنسان، مؤمناً بنفع الإنسان وصلاحه وصفائه ونقائه من الشرور. إنه يهمس إلى الذات العظمى الكامنة فى البشر جميعا، التى تنفلت من الصور المادية لتلتقى متّحدة متألّقة فى السماء .. يتحدّث إلى الإنسان العظيم الذى يمثّل فى كيانه غير المحدود البشرَ أجمع، لحماً ودما، والذى هو وحده منه. فإيمانه بالطبيعة إيمان بمجموعة من الكائنات الحيّة يحسّ بها فى حركتها، ويتبيّنها فى روح الحب النابعة فى جميع المرئيات والمحسوسات التى ترتبط برباط الأمومة، فالشمس هى أمّ الأرض، والأرض هى أم الأزهار والأشجار وكل شىء فى الحياة ...».

وعلى الرغم من ذلك الإعجاب البادى فى تلك العبارات، يلتفت الدكتور ثروت إلى ما فى تلك النزعة من مثالية لاتصلح لعصرنا الحديث:

«كان جبران نبياً ظهر فى غير عصره وفى غير وطنه، فلم تنجح نزعته ودعوته إلى الحياة

الفطرية فى مواجهة مشكلات العصر التكنولوجى الحديث، ولم يزوّد الانسان المتمدّن بزاد جديد، وإن أتاح للمحزونين الهروب إلى عالم خيالى فيه الإخلاد إلى الطمأنينة».

وقول الدكتور ثروت يصحّ على أدب جبران فى ضوء ما جدّ على الحياة من تطور علمى وتكنولوجى بعد حياته. لكن جبران - فى انتمائه إلى الحركة الوجدانية أو الرومانسية العربية - كان ينتمى إلى «عصره وإلى وطنه» ويرى الحياة والمجتمع والطبيعة كما كان يراها أهل عصره من الرومانسيين رؤية تجمع بين الاستمتاع بمشاهد الجمال فى الطبيعة والإنسان والطموح إلى المثل العليا، و«الهروب إلى عالم خيالى فيه الإخلاد الى الطمأنينة».

وقد تصدّى الدكتور ثروت عكاشة لترجمة خمسة كتب لجبران بالإنجليزية، قد تجمعها هذه الرؤى الرومانسية، لكنها تختلف فى طبيعتها وفيما تواجه به المترجم من ظواهر لغوية وأسلوبية وتجلّيات فكرية ونفسية تقتضى حسّا دقيقا بطبيعة اللغتين، وجهدا كبيرا لنقل النص - معنى وروحا وأسلوبا - فى أضيق نطاق من «التصرّف» تفرضه أساليب اللغة العربية وإيقاعها العام.

من هذه الكتب الخمسة ما يقدّم رؤى وجدانية وصوفية ممتزجة بنظر ثاقب فى الأخلاق والحياة والمجتمع، ككتاب «النبى» ومنها ما يكاد يخلص للنظر الروحى المتطلّع إلى السماء كما فى «حديقة النبى»، وبعضها «خواطر» شعرية منثورة تحمل كثيرا من الحكمة القائمة على التسامح والإدراك الصحيح لطبيعة النفس والحياة فى «رمل وزبد». ومنها ما يقدم رؤية جديدة خاصة عن المسيح، تجمع بين أقوال متضاربة لمعاصريه، ورؤية جبران نفسه فى «عيسى ابن الإنسان». ومنها ما هو تحليل لنوازع النفس المتضاربة يقوم على الحوار والجدل بين تلك النوازع، كما فى «أرباب الأرض».

ومع هذا الخيط الرومانسى الذى يضم هذه الأعمال الخمسة، يواجه المترجم أساليب بيانية تشترك فى بعض الظواهر، وتختلف فى ظواهر أخرى تتصل بمفرداتها وبناء عباراتها ومجازاتها وأخيلتها وإيقاعها وتتراوح بين نثر فكرى وشعر منثور، وتواجه المترجم بأغلب ما يمكن أن يصادف من مشكلات الترجمة.

وكان الدكتور ثروت حريصا على أن ينقل روح الشعر وإيقاعه فى نثر جبران، وأن يحرص فى الوقت نفسه ألا يغريه البيان العربى بالبعد عن النص الإنجليزى أو التعديل فيه أو الإضافة إليه، إلا ما تقتضيه أحيانا طبيعة التعبير العربى أو إيقاع اللغة العربية.

النبى

النبى عند جبران - وقد سمّاه المصطفى - إنسان واسع التجربة عميق الرؤية روحانى الوجود، عاش فى «أورفاليس» إثنى عشر عاما يزوّد أهلها بحكمته ومعارفه الوجودية والروحية، ثم آن له أن يعود الى موطنه بعد أن رست السفينة، التى جاءت تحمله، فى ميناء المدينة.

ويلتف حوله أحبّاؤه ومُريدوه يلتمسون عنده الرأى الأخير فى أمور النفس والحياة قبل أن يرحل عنهم رحلة لعلّهم لا يَلْقَوْنه بعدها. يسألونه عن الحب والزواج والأطفال والعطاء والعمل والحزن والفرح وغير ذلك من أمور الحياة وهموم النفوس فيجيبهم إجابة الصوفى الذى لم تبعد به الصوفية عن الرؤية الصادقة للحياة، وإن لم يشغل نفسه بالعيش فيها، قانعا بالمشاهدة الفاحصة والنظر العميق، ومن ورائها عقل مستنير ونفس صافية.

وعلى اختلاف الأسئلة والإجابات، ينتظم الكتاب كله خيط واحد يبدو ويغيب لكنه يربط بين تلك الحبّات التى تبدو فى الظاهر متفرّقة، لكنْ يجمعها لدى القارىء الفاحص معنى كبير يحيلها إلى عقد منتظم، هو «الحب».

وقد التفت الدكتور ثروت عكاشة فى مقدمته البديعة عن جبران – حياته وأعماله – إلى هذه الحقيقة فقال :

«لقد انتهى جبران بعد كل ما مرّ به من تجارب ومحنٍ إلى أن الحب بين الناس هو شريعة الحياة، عنده يلتقون وأمامه يتساءلون وعلى عتباته يزول ما بينهم من فوارق ويذوب ما بينهم من خصومات. وعن الحب تتفرّع جميع مظاهر الحياة، العمل أساسه الحب، وكذلك الألم والدين والحرية والزواج، كل رباط يربط بين القلوب والعقول والضمائر. ومشكلات الوجود جميعها أوّلها وآخرها، وما بينها من مراحل التقلّب والتطور، ترجع عند جبران إلى أصل واحد يفسّر لنا السرّ المختفى وراء هذا الوجود هو «الحب». يقول عن العمل:

«وأنت – حين تعمل – مزمار فى جَوْفه تتحوَّل همساتُ الدهر إلى أنغام، ومن منكم يَوَدُّ لو يصبح قصبة صمّاء، على حين أن الكائنات حوله تغنّى فى ائتلاف؟...

ولقد نُبئتم أن الحياة ظلام، حتى أصبحتم تردّدون من فرط التعب ما يقوله المتعبون.

ولَعَمْرى إن الحياة ظلام، إلاّ إذا صاحبَها الحافز.

وكل حافز ضرير، إلاّ إذا اقترن بالمعرفة.

وكل معرفة هباء إلاّ إذا رافقها العمل.

وكل عمل خواء إلاّ إذا امتزج بالحب.

والذى يتصدّى لترجمة كتاب مثل «النبى» يمتزج فيه الشعر بالحكمة ويبحث فيه صاحبه عن لغة جديدة قادرة على الجمع بين الوجدان والفكر، يصادف فى الترجمة – إلى جانب مشكلاتها المعهودة فى الخلاف بين طبيعة لغتين ومفرداتهما وأساليبهما – مشكلات خاصة تقتضي أن يكون المترجم قديرا على أن يهتدي فى العربية إلى أسلوب فيه من الشّعر ما لايجور على الفكر، وفيه من الفكر ما لايُحيل النَّص إلى عمل ذهنيّ محض. وقد تصادفه عبارات وأخيلة وتراكيب أسلوبية ليس من اليسير نقلها على مستواها فى لغتها إلا بعد كثير من المعاناة التى تيسّرها القدرة والموهبة والسيطرة على مفردات اللغة العربية وأساليبها. وقد يضطر لكى ينقل روح

النص فى لغته إلى شيء من التصرّف الحذر ليوائم بين طبيعة اللغتين، أو لكى يُبقى على تفرّد النص نفسه بخصائص مميّزة تخرج بالمفردات أحياناً عن دلالاتها المعهودة، أو تأتى بأبنية أسلوبية يختلط فيها وضوح الفكر بتهويمات الخيال والرمز.

وقد التفت الدكتور ثروت عكاشة إلى كل ذلك فى مقدّمته الضّافية فقال عن «قضية التعبير عند جبران»:

«لقد شارك جبران أدباء المهجر فى العمل على تحرير اللغة من قيود «الشّكلية»، وتجديد الأساليب اللغوية دون الخروج على قواعد اللغة، وتبنّى فنونٍ أدبية حديثة كالشعر المنثور، الذى يجمع بين الوجدانية والرمزية والتجريد والمثالية المفرطة.

كان تقديسه للكلمة يبلغ أحيانا أن يصرف عدة أسابيع فى تشكيل جملة صغيرة، ويقول:

«إنّ عَجْزَ الطرق القديمة عن التعبير عن أشيائي الجديدة جعلنى دائب السعي وراء وسائلِ تعبير جديدة. ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة بل كنت أشكّل إيقاعات وموسيقى وأشكالَ تأليف جديدة. كان علىّ أن أبتكر صورا جديدة لآراء جديدة. وإذا كان بعض الشعراء يبدأون القصيدة وهم لايعرفون كيف تنتهي بهم، فقد كنت أعرف دوماً القصيدة الكاملة قبل أن أبدأ فيها حرفاً واحدا.. كنت أرى فى التعبير الجميل لفكرة سقيمة ما يجعلني أغضّ الطرف عن فكرة جميلة صيغت فى قالب ردئ».

وفى عبارة جبران الأخيرة – مهما يكن من صوابها أو خطئها – ما يؤكد تلك الصعوبات التى يواجهها المترجم لنص، يقوم فى أساسه على تشكيلات أسلوبية تطمح إلى أن تنتهي بالنثر إلى مشارف الشعر.

ولهذه الرؤية الصوفية والروحية المتمردة على النزعة المادية الغالبة فى هذا العصر إغراء خاص للمترجم إذا كان ذا نزعة أدبية قد تدفعه إلى التجاوب الوجداني مع تلك الرؤية، وللغة العربية فى هذا المجال نماذج تقدّم ذخيرة طيبة من المفردات والأساليب والخيال.

وقد ينساق بعض المترجمين وراء إغراء الموضوع الطريف على العصر وجاذبية اللغة القديرة على التعبير، فيبعدون قليلا أو كثيرا عن النص بالحرص الزائد على البيان أو بالإضافة – عن غير وعى – إلى رؤية النص ومعانيه.

لكن الدكتور ثروت عكاشة – وقد فطن إلى طبيعة النص وأبان عنها بجلاء فى مقدمته الجامعة – كان بادي الحرص على أن تجيء ترجمته حاملة لروح العبارة الإنجليزية خالية من شطط البحث المقصود عن التعبير العربي الباهر، حريصة فى الوقت نفسه على أن تحمل ما فى النص الإنجليزي من روح الشعر وسمات البيان الخاصة.

وليست أقوال جبران – أو المصطفى – كلها كشْفاً جديداً عن حقائق الحياة أو طبائع النفوس، وقد يكون بعضها مألوفا أو مسبوقا من آخرين. لكنها فى تكاملها تتآزر فيشدّ الفذ

النادر من عَضدُ «العادي» الشائع، وتقدّم رؤية كاملة متميّزة لجوابه عمّا يسأله مُودّعوه وهو على وشك الرحيل.

ولاشك أن كثيرا من عباراته المتميّزة أو رؤاه الفريدة مزيج من طبيعته الصوفية، واقتباس من كتب الدين وأقوال المتصوفة، لكنه يصوغها بأسلوبه الخاص فتبدو جديدة باهرة. ومن نماذج تلك العبارات والرؤى التى أجاد ترجمتها الدكتور عكاشة فنقلها بنصّها وروحها، قول جبران، فى بعض ما جاء فى حديثه عن «العطاء»:

«وما أكثر ما تقول: لتَصبُوَنَّ نفسي إلى العطاء، ولكن لا أُعطي إلا مَن يستحق.

وليس ذلك قول الأشجار فى بستانك، ولا القطعان فى مرعاك. إنها تعطي لتحيا، لأن المنع سبيلُ الفناء.

لاريب أن مَنْ استحقّ أن ينال أيام عمره ولياليه، لجديرٌ بأن ينال سواها منك. وأن مَنْ استحقّ أن ينهل من محيط الحياة، لجدير بأن يملأ كأسه من جَدْوَلك الصغير.

وأى جزاء يعلو على جزاء مَن يتقبّل العطاء فى شجاعة وثقة، بلٍ وفى برّ؟

ومن تكون أنت حتى يكشف الناس لك عن خبيئة صدورهم، ويلقوا عنهم رداء الكبرياء، فترى منهم أقدارا عارية وعزّة مبذولة؟ فانظر أوّلا: أحقيقٌ أنت بأن تعطي وأن تكون للعطاء أداة؟

فالحق أن الحياة هى التى تعطي الحياة. ولست أنت – يا مَنْ تظن أنك مُعْطٍ – سوى شاهد!

وأنتم يا مَن تأخذون – وكلّكم آخذٌ! – لاتسرفوا فى الشكر، وإلا وضعتم نيراً على كواهلكم وكواهل مَنْ أعطى.. بل، أنتم والمعطي، قوموا واسمُوا بعطاياه كأنها الأجنحة.

ولئن استبدّ بكم الشعور بأن الدَّين عليكم فادح، فذلك شكٌ فى كرم من يعطي، فى حين أن الأرض السمحاء أمُّه، والربُّ أبوه.. »

وقد تبدو فى النص العربى بعض سمات أسلوبية يُؤْثرها الكاتب العربى فى مواطن العظة أو الحكمة. ومنها التأكيد، كما فى قوله : «لتصبونّ نفسى إلى العطاء، ولكن لا أعطى إلاّ من يستحق» وهى فى نص جبران الانجليزى:

"You often say, I would give, but only to the deserving"

ويمكن أن تكون ترجمتها بدون التأكيد «أودّ أن أعطي».

وفى المواعظ الدينية المسيحية، يؤثر المتحدث أحيانا «القَطْع» على «الوصل» وكأنه يسوق فى كل جزء من موعظته حكمة جديدة، تتصل فى معناها الجزئي بالمعنى الكلي للموعظة لكنها – خلال الفصل أو القطع – تبدو مستقلة بذاتها.

ومن ذلك قول جبران :

you often say وهى عبارة مفصولة عن العبارات السابقة التى تتحدث عن العطاء لكن المترجم وصلها بواو العطف «وما أكثر ما تقول».

ويقول جبران : The trees in your orchard say not so

ويصلها المترجم بالواو أيضا : «وليس ذلك قول الأشجار في بستانك»

ويقول جبران :

See first that you yourself deserve to be a giver

ويصلها المترجم بالفاء : فانظر أولاً أحقيق أنت بأن تعطي ؟

ولبعض الألفاظ في العربية إيقاع خاص يجذب المترجم - أي مترجم - إليها، لارتباطها بأبنية أسلوبية مألوفة. ومن ذلك «ينهل» في النص المترجم : «ومن يستحق أن ينهل من محيط الحياة، يستحق أن يملأ كأسه من جدولك الصغير» وهي في الأصل: يشرب to drink.

ولاشك أن مثل هذا «التصرّف» اليسير أمر مباح في الترجمة لكي لا تكون ترجمة آلية محضة، وحتى لا يحرم المترجم من بعض ما يؤثر من مفردات أو أبنية أسلوبية، لاتعدو على النص بالتحريف أو الشرح أو الإضافة.

وحين يتجاوز النص الإنجليزي عند جبران طبيعة الموعظة إلى الرؤية البصيرة التي تلتحم فيها نظرة الحكيم برؤية الشاعر وصياغته، ينهض الدكتور ثروت ببراعة إلي ذلك المستوى الشعري، فلا يحسّ القارىء العربي بأثر للترجمة، وكأنما هو يقرأ نصا كتب أصلاً بالعربية.

ويبدو الامتزاج بين الحكمة والشعر عند جبران في المقاطع التي يتخلّلها الحب أو المحبّة أو التي تجنح إلى الرؤية الصوفية وتلتمس من المفردات والأساليب والمجازات ما يتجاوز الدلالات المادية المألوفة. ومن ذلك نص يجيب فيه «المصطفى» من يسأله عن العمل الممزوج بالحب» :

It is to weave the cloth with threads drawn from your heart, even as if your beloved were to wear that cloth.

It is to build a house with affection, even as if your beloved were to dwell in that house.

It is to sow seeds with tenderness and reap the harvest with joy, even as if your beloved were to eat the fruit.

It is to charge all things you fashion with a breath of your own spirit,

And to know that all the blessed dead are standing about you and watching.

Often have I heard you say, as if speaking in sleep,

"He who works in marble and finds the shape of his own soul in the stone, is nobler than he who ploughs the soil.

"And he who seizes the rainbow to lay it on a cloth in the likeness of man, is more than he who makes the sandals for our feet".

But I say, not in sleep, but in the overwakefulness of noontide, that the wind speaks not more sweetly to the giant oaks than to the least of all the blades of grass,

And he alone is great who turns the voice of the wind into a song made sweeter by his own loving.

وقد ترجمه الدكتور ثروت ترجمة جميلة أمينة حرص على أن تنقل ما فيه من خصائص الأسلوب الشّعرى، دون تصرّف إلاّ فى أيْسر الحدود:

هو أن تنسج الثوب بخيوط مسلولة من قلبك، كما لو كان هذا الثوب سيرتديه من تحب.

هو أن تبنى داراً والوجد رائدك، كما لو كانت هذه الدار ستضم من تحب.

هو أن تبذر البذور فى حنان، وتجمع حصادك فى فرح، كما لو كانت الثمار سيأكلها من تحب.

هو أن تنفخ كلَّ ما تصنعه يداك بنسمة من روحك، وأن تدرك أن كل أعزائك الراحلين قد التفوا حولك يراقبون.

وما أكثر ما سمعتكم، وكأن القول حديث منام :

إن المثّال الذى يشكّل الرّخام ويسوّي الحجر على صورته، لأَنْبَلُ ممن يحرث الأرض.

وإن الرسّام الذى يلتقط ألوان «قوس قزح» ويسوّي على لوحته ملامح الإنسان، لأَعْظَمُ من صانع النّعال.

أمّا أنا فأقولها فى كاملٍ يقظتي، فى رائعة النهار : إن الرياح لاتُسرُّ إلى السنديانة الضخمة بهمساتٍ أرقَّ من تلك التى تسرّ بها إلى أهون حشائش الأرض.

إنما العظيم من يردّ صوتَ الرياح أغنية، يزيدها حبُّه عذوبة.

وتبدو الترجمة مماثلة للأصل الإنجليزي فى نصه وروحه وشعريته، إلاّ فى بعض عبارات أو مفردات قليلة مال المترجم إلى زيادة الإحساس باختيار ألفاظ أو عبارات قد لاتكون مطابقة تماما للأصل، كما فى قوله :

هو أن تبني دارا والوجد رائدك، ترجمة لقول جبران :

It is to build a house with "affection"

ولعلّ قول الدكتور ثروت «والوجد رائدك» يزيد لفظا ومعنى على قول جبران : with affection أى «بمحبة».

وفى قوله : إن الرياح لاتُسرّ الى السنديانة الضخمة بهمسات أرقّ من تلك التى تُسرّ بها إلى أهون حشائش الأرض، ترجمةً لقول جبران :

The wind speaks not more sweetly to the giant oaks than to the least of all the blades of grass

وفى ترجمة الدكتور ثروت لهذه العبارات شعرية جميلة، وإن عدلت قليلا عن الأصل الذى يمكن أن يكون فى ترجمة لا تنشُد مزيدا من خصائص الشعر : «إن الريح لاتتحدث إلى السنديانة الضخمة». ولعل كلمة «الرياح» بصيغة الجمع لا يناسبها أن «تُسِرّ» الى السنديانة

والحشائش، ولعل «الهمسات» لاتلائم صوت «الرياح». وقد استغنى المترجم عن كلمة لها دلالة فى الحكمة التى يسوقها جبران ويجمع فيها بين عمل الفنان وصانع الأحذية فى نبل الغاية، وذلك فى قوله : لأعظم من صانع النعال. وفى الأصل «لأعظم ممن يصنع النعال لأقدامنا» وللأقدام هنا دلالتها المقصودة فى المقارنة بين من يسوّى بفنّه مثالا أو صورة لإنسان وبين من يصنع النعال «للأقدام» ومع ذلك يستويان فى بذلهما بما يجمعان بين العمل والحب.

لكن يبقى للترجمة – مع هذا التصرّف اليسير – رقّة التعبير وشعرية الأسلوب وحُسن اختيار المفردات لتماثل طبيعة النص الإنجليزي عند جبران، وتنفى تماما إحساس القارىء بالترجمة والنقل من لغة إلى لغة.



وقد سبق إلى ترجمة «النبى» الشاعر والمفكر اللّبناني المهجري ميخائيل نُعيمة، وكان من أكثر الناس معرفة بحياة جبران وفنه.

وقد يكون من الخير المقارنة بين الترجمتين – لا على سبيل المفاضلة – فلكل من المترجمْين الجليليْن مكانته وقدرته، ولكن لنلتمس طبيعة مواجهة كل منهما لبعض «دقائق» النص الإنجليزى، وخصائصه اللغوية والأسلوبية.

وقد ترجم ميخائيل نُعيمة النص السابق على هذا النحو :

هو أن تحوك النسيج فتستل خيوطه من قلبك كما لو كانت حبيبتك سترتديه.

وهو أن تبنى البيت بشوق ولهفة كما لو كنت تعدّه مسكنا لحبيبتك.

وهو أن تبذر البذور بتحنان وتحصد الزرع بفرح كما لو كانت حبيبتك هى التى ستأكل منه.

وهو أن تنفخ من روحك فى كل ما تصنعه يداك وأن تعرف أن جميع الموتى المغبوطين تجمعوا حواليك، وأنهم يتتبعون كل حركة من حركاتك.

لَكَمْ سمعتكم تقولون، وكأنكم تتكلمون في منامكم : إن الذى يعمل فى المرمر، ويجسم نفسه فى الحجر، لأشرف بكثير من الذى يحرث الأرض.

والذى يقبض على قوس السحاب ليبسط ألوانه على القماش فى شكل إنسان، لأكبرُ قدرا من الذى يصنع الأحذية لأرجلنا.

ولكننى أقول لكم – لا فى المنام بل فى يقظة الظهيرة – إن الريح لاتخاطب السنديانة العتية بلغة أعذب من تلك التى تخاطب بها أصغر وريقة من العشب،

وإن العظيم حقا هو الذى، بفرط محبته، يجعل من صوت الريح أنشودة بالغة العذوبة.

ويبدو ميخائيل نُعيمة أكثر ميلا إلى تأكيد الدلالة والإحساس من الدكتور ثروت، أحيانا بصيغة اللفظ وبنائه الصرفى الدالّ على المشقة أو المعاناة، كما فى قوله:

«هو أن تحوك النسيج فتستلّ خيوطه من قلبك» ترجمة لقول جبران:

It is to weave the cloth with threads drawn from your heart

و«الاستدلال» فيه شيء من العنف لايناسب مقام المحبة.

وما أجمل قول الشاعر العذري فى هذا المقام، مكتفيا بالفعل الثلاثي:

وإذا وجدت لها وساوس سلْوَةٍ شفع الضميرُ الى الفؤاد فسلَّها

ويبدو التأكيد أيضا فى قوله : «وهو أن تبذر البذور بتحنان»، بدلاً من «حنان» وفى قوله: وهو أن تبني البيت بشوق ولهفة» ترجمة لقول جبران:

It is to build a house with affection

وقد شارك المترجم الدكتور ثروت فى المبالغة فى دلالة الكلمة الانجليزية affection وهى تعنى المحبة، فجعلها الدكتور ثروت : «والوجد رائدك» وترجمها نعيمه : «بشوق ولهفة»، ثم أضاف إليها معنى ليس فى الأصل فقال: كما لو كنت تعدّه مسكنا لحبيبتك.

والترجمة الدقيقة: وكأن محبوبتك ستسكن تلك الدار.

ومن مظاهر الميل إلى التأكيد عند نعيمة قوله أيضا: وأن تعرف أن جميع الموتى المغبوطين قد تجمهروا حواليك، وأنهم يتتبعون كل حركة من حركاتك.

وفى العبارات «توسّع» يتجاوز إحكام النص الإنجليزى ودلالته:

And to know that all the blessed dead are standing about you and watching

وترجمتها: «وأن تعرف أن كل المباركين من الموتى يقفون حولك يراقبون».

أما نعيمة فترجمها بتوسع وتأكيد ظاهرين ليسا فى النص الإنجليزي:

«وأن تعرف أن جميع الموتى المغبوطين قد تجمهروا حواليك، وأنهم يتتبعون كل حركة من حركاتك».

وفى قوله «المغبوطين» تأثر بمفردات الإنجيل، وهى سمة ظاهرة فى ترجمته بوجه عام.

ولعل هذا الميل إلى التأكيد – والتوسع أحيانا – راجع إلى أنه شاعر يشارك جبران فى بعض رؤيته للكون والنفس، والميل إلى الرؤية الصوفية التى تغريه فى بعض قصائده المعروفة ببسط الإحساس فى أكثر من عبارة، وإن كان هنا حريصاً في أغلب النص العربى على طبيعة النص الإنجليزي.

وكذلك ترجم «النبى» الأرشمندريت[1] «أنطونيوس بشير» وجاءت الفقرات السابقة المختارة على هذا النحو:

«هو أن تحوك الرداء بخيوط مسحوبة من نسيج قلبك مفكراً أن حبيبك سيرتدى ذلك الرداء.

«هو أن تبنى البيت بحجارة مقطوعة من مقلع حنانك وإخلاصك مفكراً أن حبيبك سيقطن فى ذلك البيت.

«هو أن تبذر البذور بدقة وعناية، وتجمع الحصاد بفرح ولذة كأنك تجمعه لكى يقدم على مائدة حبيبك.

«هو أن تضع فى كل عمل من أعمالك نسمة من روحك، وتثق بأن جميع الأموات الأطهار محيطون بك يراقبون ويتأملون.

«وكثيراً ما كنت أسمعكم، تناجون أنفسكم، كأنكم في نوم عميق، قائلين «إن الذى يشتغل بنحت الرخام فيوجد مثالا محسوساً لنفسه فى الحجر الأصم هو أشرف من الفلاح الذى يحرث الأرض».

«والذى يستعير من قوس قزح ألواناً يحوّل بها قطعة النسيج الحقيرة إلى صورة إنسان، هو أفضل من الإسكافي الذى يصنع الأحذية لأقدامنا».

ولكننى أقول لكم، لا فى نوم الليل، بل فى يقظة الظهيرة البالغة، إن الريح لا تخاطب السنديانة الجبارة بلهجة أحلى من اللهجة التى تخاطب بها أحقر أعشاب الأرض.

والعظيم العظيم ذلك الذى يحوّل هيمنة الريح إلي أنشودة تزيدها محبته حلاوة وعذوبة.

والترجمة فى طبيعتها العامة كالترجمتيْن السابقتين فى حرصها على نقل بناء العبارة الإنجليزية ودلالتها والإفصاح عن المعنى الكلي الذى يعلي من شأن العمل بمقدار اقترانه بالمحبة.

لكنه – شأن كثير من المترجمين الى العربية – حريص على تحقيق شيء من الإيقاع الذى تستريح إليه عادة الأذن العربية، وبخاصة فى ذلك الوقت الباكر الذى كانت تسود فيه النزعة الرومانسية فى الشعر والكتابة. وفى سبيل هذه العناية قد تبدو الكلمة المفردة فى حاجة الى صفة أو مرادف ليتم لها ما يبتغى المترجم من إيقاع ومن ذلك ترجمته لقول جبران:

It is to build a house with affection

إلى «هو أن تبني البيت بحجارة مقطوعة من مقلع حنانك وإخلاصك»

وليس فى الأصل الإنجليزى أية إشارة الى الحجارة ولا إلى اقتلاعها من «مقلع» وللكلمة الإنجليزية affection إيحاء قد يصعب نقله نقلاً دقيقاً إلى العربية. وهكذا جاءت فى الترجمة «الحنان والإخلاص».

ولعل دلالة الدوام والإطلاق قد ضاعت حين «عرّف» البيت وهو فى الأصل نكرة a house

وكذلك فعل على سبيل التأكيد والشرح، من خلال الإيقاع والجمع بين اللفظيْن المتقاربيْن فى الدّلالة، فى قوله: «أن تبذر البذور بدقة وعناية» ترجمة لقول جبران with tenderness والكلمة فى الإنجليزية تشبه فيما يحوط دلالتها من ظلال، الكلمة الإنجليزية affection فهى تجمع بين الرقة والحنان، لكنها بعيدة عن «الدقة والعناية».

ولجأ الأرشمندريت أنطونيوس مرة أخرى الى الإيقاع والشرح فى قوله «وتجمع الحصاد فى فرح ولذة» ترجمة لقول جبران: "and reap the harvest with joy" فجمع بين الفرح واللذة، ولعل أقرب الكلمات المفردة العربية للكلمة الانجليزية هى «البهجة».

وكذلك وصف الحجر بأنه أصم «الحجر الأصم» ولا وجود لهذه الصفة فى النص الإنجليزي، ووصف قطعة القماش بأنها «حقيرة» ليزيد المفارقة بين الأصل وما يبدعه منه الفن وما يضفيه عليه من جمال يرفع شأنه. والأصل بالنكرة وغير الموصوفة "on a cloth".

والترجمات الثلاث – على ما بينها من خلاف – تقدّم الى القارىء العربي جوهر الرؤية والتعبير عند جبران، ويبقى لترجمة الدكتور ثروت عكاشة ماجلبه البعد الزمنى بينه وبين نص جبران من تحرّر من شخصية المنشىء، ومن استقلال للنص، يتيح للمترجم أن يمارس بثقة أوفر قدرته على الترجمة، وأن يفيد مما جلبه تطور العصر على النثر العربى من تجديد.

رمل وزبد

وكما يصنع مثّال قدير أحيانا بعد أن يفرغ من تمثاله الكبير، فيلتقط ما تناثر من مادته ليصوغها فى تحف صغيرة أنيقة، فعل جبران بعد أن فرغ من إبداع كتابه الجليل «النبى»، إذ كانت تهفو الى فكره ووجدانه خواطر عابرة قد لا يجد لها مكانا فى فصول كتابه الكامل، فيرجىء صوغها إلى حين، ثم يعود فيصوغها فى عبارات قصيرة محكمة تلخّص نظرة صادقة فى النفس أو إشراقة مضيئة من الحياة والطبيعة والكون، كما كان يفعل بعض الصوفيين والحكماء. وقد جمع هذه الشذرات فى كتاب سمّاه «رمل وزبد» Sand and foam.

وتجىء العبارات فى «رمل وزبد» بالغة القصر فى معظم الأحيان، قد لا تتجاوز السطر الواحد – أو بعض السطر – وأحيانا تطول قليلا فتبلغ بضعة أسطر. وهى فى رؤيتها وصياغتها تقوم على المفارقة أو المفاجأة وما يثيرانه عند القارىء من دهشة أو كشف. وقد شاع هذا الشكل فى هذه الأيام عند كثير من كتاب «قصيدة النثر» وإن كان أغلبهم من الشباب الذين لم يبلغوا من الخبرة بالحياة والمعرفة بأسرار النفوس ما يتيح لعباراتهم القصيرة أن تحمل فوق ما يتجاوز كلماتها القليلة من دلالة، ولم يبلغوا من الحذق فى بناء العبارة ما يقترب بها من إيقاع الشعر أو إحكام بنائه. ولاشك أن جبران وبعض نظرائه من أبناء عصره كانوا رواد هذا الشكل الفنى الجديد من أشكال النثر الذى كان يسمّيه الناس حينذاك «الشعر المنثور» قبل أن يشيع المصطلح الجديد «قصيدة النثر».

ومثل هذا الشكل القصير المحكم الصياغة يقتضي من المترجم جهداً خاصا لكى تحمل عبارته العربية كل سمات العبارة الإنجليزية، ولاتتيح له كثيرا من «التصرّف»، بل يستغني عن ذلك بما يحقق من تماسك العبارات وببعض الإيقاع.

وعن الكتاب يقول الدكتور ثروت عكاشة فى مقدمته لحياة جبران وأعماله الكاملة:

«... وهذا الكتاب هو فى حقيقته امتداد لكتاب جبران «النبى» وسوف يحس القارىء فى الكثير من فقرات هذا الكتاب أنها أصداء تردّد ما جاء على لسان «المصطفى» فى كتاب

«النبى» ، فإن قوله فى «رمل وزبد» : الحب الذى لايضفى على نفسه جديداً كل يوم يصبح عادة، ثم لا يلبث أن يكون رقاً، أو «يعانق المتحابّان ما بينهما من ودّ أكثر مما يعانق أحدهما الآخر» يمكن أن يكون تتمّة لما جاء فى كتاب النبى فى موعظة «العطاء». وقوله فى «رمل وزبد» : إنما نعيش لنهتدي الى الجمال، وكل ماخلا ذلك لون من الانتظار» يمكن أن يكون تتمة لما جاء بكتاب «النبى» في موعظة «الجمال».

ومن هذه الأمثلة يتضح أن ماجاء فى «رمل وزبد» هو ترداد لما جاء فى كتاب النبى مع شيء من الإضافة والتلوين في الأسلوب والجنوح الى الرمز. ولاشك أن هذه الصلة قائمة بين الكتابين، ولكنّ صيغتيهما الأسلوبيتين مختلفتان، أولاهما تفيض وتبسّط القول، والثانية «تلمح» الفكرة أو الخاطرة الواحدة فتعبّر عنها بأوجز عبارة وأكثرها إحكاما، وأقدرها على إبراز المفارقة أو إثارة الدهشة أو الانتهاء الى المفاجأة. وفى مثل هذه الخواطر النادرة المحْكمة البناء لايجد المترجم ضرورة لاستخدام أساليب بيانية ثريّة بالمفردات مختلفة فى التركيب، بل يحاول أن يجاري النص الإنجليزى فى إيجازه ودلالته المركّزة.

وسواء أقصرت عبارة جبران حتى جاءت فى بضع كلمات، أو امتدّت قليلاً حتى بلغت بضعة أسطر فإن الدكتور ثروت يحرص أن يظل لها فى العربية مالها فى النص الإنجليزي من قدرة على تفجير طاقة «الخاطرة» الصغيرة لتغدو رؤية أشمل وأوسع مما يبدو فى بنائها المحدود. وآراء جبران فى كتبه الإنجليزية ثمرة مراقبة طويلة للنفس والحياة والمجتمع، وارتداد من الخارج إلى وجدانه وفكره ليحيل ما شاهد عن طريق التأمل الباطني الطويل الى رؤية نافذة أو حكمة بصيرة. لذلك يظفر «الصمت» وهو وسيلة التأمل – بنصيب وافر من خطرات «رمل وزبد» ويغدو الكلام عنده فى كثير من الأحيان ضرباً من «الثرثرة» الجوفاء.

يقول جبران ويترجم الدكتور ثروت:

The real in us is silent, the acquired is talkative

كل ما هو مطبوع فينا صامت، أما المكتسب فثرثار.

Though the wave of words is for ever up on us, yet our depth is forever silent.

أبداً تغشانا موجة الكلام، غير أن أعماقنا تلزم الصمت.

The most talkative is the least intelligent, and there is hardly a differcnce between an orator and an auctioneer

أكثر الناس كلاما أقلّهم ذكاء، وليس ثمة فارق بين الخطيب والدلاّل!

Give me silence and I will dare out the night

«هبْنى صمتا، فأغلب به الليل جرأة». وربما كان من الأفضل هنا أن تحذف الفاء فى «أغلب» ليكون الفعل «أغلبْ» جواباً للأمر.

وقد يعبرّ جبران عن إيثاره الصمت والتأمل فى صور أكثر شعرية وامتداداً، ومن ذلك قوله:

If I were to choose between the power of writing a poem and the ecstasy of a poem unwritten, I would choose the ecstasy, It is better poetry

«إذا كان لى أن أختار بين القدرة على نظم الشعر، والنشوة من شعر لم يَمْثل إلاّ فى مخيّلتي، لاخترت، النشوة، فهى شعر أسْمَى».

وحين تميل العبارة إلى صياغة أكثر تركّبا ومفارقة - كالعبارات السابقة - يجنح المترجم إلى شيء من التصرّف. وهكذا ترجم الدكتور ثروت a poem unwritten إلى «شعر لم يمثل إلاّ فى مخيّلتى»، ولعلّ الترجمة الأقرب إلى النص «قصيدة لم تكتب»، وقد يكون فى قوله: «فهى شعر أسْمَى» فوق ما أراده جبران بقوله It is better poetry «إنها شعر أفضل».

ومن صوره الشعرية المركّبة ذات الطّول النسبي عن الوحدة والصمت قوله :

Solitude is a silent storm that breaks down all our dead branches yet it sends our living roots deeper into the living heart of the living earht.

«الوحدة عاصفة ساكنة تنزع عنّا أوراقنا الجافة، وهى مع ذلك ترسل جذورنا الحيّة فى أقصى أعماق القلب النابض من الأرض الحية».

وكان من الخير أن توصف الأوراق بأنها «الميتة» كما فى الأصل لتبقى المقابلة بينها وبين جذورنا «الحيّة».

وقوله عن خواء الكلام البشري بالقياس إلى حديث الطبيعة الصامت:

Trees are poems that the earth writes upon the sky, we fell them down and turn them into paper that we my record our emptiness

الأشجار أشعار تخطّها الأرض على صفحة السماء ونقطعها نحن فنُحيلها أوراقا نخطّ عليها فراغنا.

ولعله كان من الأفضل ترجمة our emptiness إلى «خواءَنا» بدلاً من «فراغنا».

ويقول جبران، مفضّلا العمق على ضحالة السطح:

When God threw me a pebble into this wonderous lake, I disturbed its surface with countless circles but when I reached the depthes I became very still.

ويترجمها الدكتور ثروت: عندما قذف بى الله حصاةً إلى هذه البحيرة العجيبة أزعجتُ صفحتها بدوائر لاتُحصى، غير أنى لما بلغت أغوارها لفّني سكون شامل.

وهى ترجمة صادقة بليغة أتاحت المفارقة وتركيب العبارة فى نصّها الإنجليزى بعض الإضافة المعبّرة عن روح النّص «لفّني سكون شامل».



وللألم والحزن مكانة بارزة فى رؤية الرومانسيين وشعورهم، به يعبّرون عمّا يشهدون فى

الحياة من متناقضات، وبه يتطهّرون مما يظنّون أنهم ارتكبوا من خطايا. لذلك يرون أن الحياة عند الشاعر والمفكّر والمتأمّل - لا تني تحفر مسارب الألم فى النفس، فيستعذبها أحيانا، وينساها بالأمل أحيانا أخرى. وعن الألَم والحزن يقول جبران، ويترجم الدكتور ثروت:

A pearl is a temple built by pain around a grain of sand.

What longing built our bodies and around what grains?

ما منْ لؤلؤة إلاّ وهى هيكل شاده الألم حول حبّة رمل. تُرى أى شوق شاد أبداننا، وحول أية حبّات؟

وواضح أن الدكتور ثروت يعْدل عمّا تتصف به عبارة جبران من «تعريف» بحقيقة اللؤلؤة إلى تعميم لايقبل الاستثناء «ما من لؤلؤة .. إلاّ وهى». وقد تكون الترجمة الأقرب إلى دلالة العبارة «اللؤلؤة هيكل بناه الألم» ولعلّ عدول المترجِم عن «بناه» إلى «شاده» من مظاهر الاحتفال الواضح باختيار المفردات. ولكن إضافته «ترى» للتساؤل الثانى غاية فى التوفيق.

ويقول جبران معبّرا عن الألم مفتاح الشعور الصادق بالحياة:

How my heart be unsealed unless it is broken?

ويترجمه الدكتور ثروت: أنّى لقلبى أن تُفَضّ أختامه، إلاّ إذا تحطّم؟

وفى قوله «أن تُفَضّ أختامه «تعبير عربى بليغ - وإن مال إلى شىء من المبالغة، ترجمةً للكلمة الإنجليزية unsealed

ويقول: Our most sacred tears never seek our eyes

ويقول المترجم :

إن أشدّ دموعنا قدسية هيهات أن تعرف الطريق إلى مآقينا.

وفى العبارة هذا الانتقاء الملحوظ للألفاظ عند الدكتور ثروت فى سبيل رصانة الأسلوب وإحكامه، فقد ترجم never إلى «هيهات»، و our eyes إلى «مآقينا» ولولا الحرص على تميّز الأسلوب لكانت الترجمة: أقدس دموعنا لاتلتمس طريقها قط إلى عيوننا.

ويقول جبران مشيرا إلى «حكاية» معروفة عن غناء البُلبل.

They say: The nightingale pierces his bossom with a thorn when he sings a love song. So do we all. How else should we sing?

ويترجمها الدكتور ثروت:

يقولون إن البلبل يخزّ صدره بشوكة حين يغنّى أغنية الحب.

وكذلك نفعل جميعا. هل من سبيل آخر للغناء؟

وللترجمة وجوه كثيره من الاختيار والتصرف. وعبارات المترجم تنقل معنى النص وروحه بإحكام. لكن لعلّه كان من الخير أن تجىء العبارة الثانية مقطوعة بدون وصل بالواو «كذلك

نفعل» وتكون العبارة التالية «وإلا فما سبيلنا إلى الغناء؟»

وللتسامح المسيحي والصوفي مكان بارز كذلك في لمحات جبران الشاعرة ويقوم بناؤها على المفارقة المعهودة، أو الالتفاتة المثيرة للدهشة في رؤية مفاجئة تخالف المألوف:

ومن ذلك قوله:

Make me "O" God, the prey of the lion, ere you make the rabbit my prey

ويترجمه الدكتور ثروت ترجمة مثالية في دقّتها وحسن أسلوبها:

ربِّ اجعلني فريسة للأسد قبل أن تجعل الأرنب فريسة لي.

ومنه قوله:

It is wiser for the lame not to break his crutches upon the head of his enemy.

ويترجمه الدكتور ثروت:

إنْه لمن الفطنة ألا يحطّم الأعرج عكّازه على رأس عدوّه.

وفي مثل هذه العبارات التي تتخذ وضع «القول المأثور» يحسن تجنّب التأكيد، وإطلاقُ التعبير كأنه حقيقة مسلَّم بها. وكان من الخير أن تبدأ العبارة بدون «إنه» فتكون، «من الفطنة ألاَّ يحطم الأعرج». وقد تكون «الحكمة» هنا أدق تعبيراً من «الفطنة».

ومن هذا القبيل قوله مُؤْثرا حصاد الخيال الجميل على نفع الواقع المتاح:

They say to me, A bird in the hand is worth than ten in the bush.

But I say, A bird and a feather in the bush are worth more than ten birds in the hand.

Your seeking after that feather is life with winged feet, nay, it is life itself!

وفي ترجمة الدكتور ثروت:

يقولون لي: عصفور في اليد يعْدل عشرة على الشجرة.

غير أني أقول: عصفور وريشة على الشجرة أجدى من عشرة عصافير في اليد. وإن سعيك في إثر تلك «الريشة» بالذات هو الحياة جنَّحتْ أقدامها، بل هو الحياة نفسها.

والعبارات، على قصرها، قائمة على الكناية والمقابلة، وتتيح للمترجم أن يضفي على الترجمة شيئا من أسلوبه الخاص.

وقد انتفع المترجم بالقول العربي المأثور، فترجم in the bush بقوله: «على الشجرة». ولولا ذلك لقال: «في الدّغل». ولعلّ هذا يوافق «السعي وراء الريشة» في «دغل» لا فوق «شجرة» حتى يكون السعي وراء الخيال والجمال أطول وأشدّ طلبا.

وترجم are worth more than ten birds إلى «يعدل عشرة» ولعلّ الدقة كانت تقتضى – كما في قولنا المأثور – «خير من عشرة»، حتى يدل التعبير على قيمة العصفور والريشة.

وفى سبيل الحرص على إبراز الدلالة الشعرية لقول جبران قال المترجم: «تلك الريشة بالذات»، فأضاف «بالذات» ليؤكد أن السعى وراء الجميل، وإن كان من صنع الخيال، خير من القناعة بالنافع المادى وحده. ولعل القطع هنا أيضا كان أفضل: «سعيك وراء تلك الريشة»، بدل «وإن سعيك».

وكل هذه وجوه للمرونة التى ينبغي أن تتاح للمترجم، والتى تختلف بسببها الترجمات العديدة لنص واحد، مادامت لاتعدو على جوهر النص الأدبي.

ولجبران «تعريفات» شديدة التركيز والأصالة، تحمل من الدلالة أكبر بكثير من بنائها الأسلوبى القصير. ومنها قوله: الجذر زهرة تأبى الشهرة .... الشهرة ظل للشهوة قائم فى النور.

حديقة النبى

بعد اثنتى عشرة سنة قضاها المصطفى فى «أورفاليس» حملته السفينة عائدا الى دار مولده، فالتقى بأهله وعشيرته، وأنس بداره وحديقته القديمة، حديقة أمّه وأبيه، فدخلها وأغلق عليه بابها ومكث وحده أربعين يوماً وأربعين ليلة، ثم خرج إلى الناس فتوافدوا عليه. وكان من بينهم حواريون تسعة: ثلاثة من ملاّحى سفينته، وثلاثة من سدَنة الهيكل، وثلاثة ممّن شاركوه لهوه أيام صباه.

ويقدّم الدكتور ثروت لترجمة الكتاب بمقدمة طويلة تحدّث فيها عن رموز الحديقة عند جبران، وعن تاريخ الحديقة فى الحضارة العربية والشعر العربي والتصوف الإسلامي والفنون الأوربية، ويربط الشجرة بمواقف معروفة فى حياة الأنبياء:

«بوذا تلقّى الوحى وهو جالس تحت الشجرة. والمسيح عليه السلام وُلد تحت جذع نخلة، ولمّا هاجر إلى مصر أنقذته شجرة «المطريّة» من الأذى. ومحمد صلوات الله عليه أخذ البيعة من أنصاره تحت شجرة».

ويعود الدكتور ثروت بعد دراسته الطويلة لحياة الشجرة ورموزها عند الشعراء والمتصوفة والفنانين فى أقطار مختلفة من الأرض وألوان متعددة من الحضارات، إلى شجرة جبران – أو حديقته – فيراها «حديقة غير ذات أسوار، وكرمة لا حارس دونها، وكنزا مباحا لكل عابر، فيقول لمريديه: «عيشوا نهباً لسرْق السّارق وغش الغاشّ وخداع الخادع. كونوا صيْد الخديعة، وارتعوا فى حبائلها ولو سخر منكم الناس، فليس هذا كله بضائركم. إنكم عندها سوف تشرفون من عليائكم وتبتسمون. عالمين أن الربيع سيوافي حديقتكم من بعْد، ليرقص على أوراق الشجر، وأن الخريف سيقبل لينضج أعنابكم، مدركين أن أيديكم لن تخلو من الرزق مادامت نافذة واحدة من نوافذكم تطلّ على الشرق، موقنين أن جميع من يعّدهم الناس أشراراً ولصوصا وغشّاشين ومخادعين، هم إخوانكم فى الحاجة؛ ولعلكم أنتم من زمرة هؤلاء جميعا فى عين أهل النعيم الذين يسكنون تلك المدينة المكنونة التى تسمو فوق هذه المدينة».

ويلفت الدكتور ثروت عكاشة النظر إلى وجوه كثيرة من رموز الحديقة عند جبران فيراها «دورة الحياة المتصلة المتجدّدة» ورمز «الخلود والبعث» و «طبيعة التطور».

ويدرك المترجم طبيعة النص الذى يقبل على ترجمته وما يمتزح فيه من فكر وشعر، ويعبّر عن تلك الطبيعة بأسلوب يحاكى فى نبض عبارته نثر جبران الشعرى، بعد أن يقتبس سطورا رقيقة يناجى فيها المصطفى غمامة سمّاها أخت روحه:

«وهكذا يمضي جبران فى التعبير، رقيقا كمياه الجداول، عميقا كظلال الشجر المسترخية فى الوديان، متألقاً كالزهور اليانعة. وإنه ليستلهم حديقته ويستند إليها فى التدليل على علاقة الإنسان بالطبيعة. وتبدو هذه العلاقة عند جبران أقوى كثيرا مما تدل عليه ظواهرها، وأبعد عمقا ممّا قد تشير إليه الملاحظة العابرة. هذه العلاقة فى نظر جبران مستمدة من فلسفته التى تبدو فى كل تأملاته: الخلود ووحدة الكون، والأصالة والقِدم والبعث...».



على أن جبران فى بداية خروجه من معتكفه إلى مُريديه وقبل أن يحاورهم فى تلك القضايا الوجدانية والفكرية والصوفية، يبدو مهموما بأمور وطنه، وكأنما كانت عودة المصطفى من «أورفاليس» عودة إلى لبنان، أو إلى الوطن العربي بعامة، بعثت فى نفسه هموماً كانت خافية إبان غربته، وكأن هناك شيئا من التداخل بين شخصية «المصطفى» والوجود الحقيقي لجبران. وهو بطبيعة تلك القضايا القومية يتخلّى عن أسلوبه الشعري المجنّح ويتخذ أسلوبا رصينا أقرب إلى أسلوب الحض والاستنفار منه إلى الشعر والتأمل:

«يا أصدقائي ويا رفاق الطريق، ما أَوْلاَكُم أن ترْثوا لأمّة زاخرة النفوس بالمعتقدات، خاويتها من الإيمان! وما أوْلاكم أن ترثوا لأمّة تلبس أردية لا تنسجها، وتأكل خبزا لاتحصده.. وما أوْلاكم أن ترْثوا لأمّة تهتف للباغي هتافها للبطل، ويبهرها الغازي فتعدّه الكريم الجواد!.


وما أوْلاكم أن تَرْثوا لأمّة لا ترفع صوتها إلاّ حين تُشيِّع ميّتا، ولا تتفاخر إلا بالأطلال، ولا تثور إلاّ عندما ترى رقابها بين السيف والنِّطع!.

وما أوْلاكم أن تَرْثوا لأمّة تستقبل حاكمها الجديد بالطَّبل والزّمر، وتشيّعه بالنكير والصفير، لتعود فتستقبل الخلَف بما استقبلت به السّلف... ثم ما أوْلاكم أن ترثوا لأمّة تفرّقت أحزابا، وظنّ كل حزب أنه أمة وحدة!».



وجبران فى موقفه وهو يودّ ع أهل «أورفاليس» قبل أن يصعد إلى السفينة عائدا إلى أرض مولده، يتخذ وضع «المعلّم» الذى يفيض بحكمته على تلاميذه، مجيباً عن أسئلتهم، مازجاً الفكر ببعض الإشراقات الصوفية والمحبة المسيحية والفضائل التى حثّت عليها الأديان جميعا.

[الصفحة المقابلة وصفحة ٦٧ :]
جبران خليل جبران، رسمان بقلم الفحم.



أما في «حديقة النبي» فهو أقرب إلى المتحدّث منه إلى المعلّم، وإلى الشاعر منه إلى الحكيم أو النبي. وهو لايجيب في الأغلب عن أسئلة، بل يفيض على حوارييه من إشراقه الصوفي حين «يغريه» الحواريون بالحديث والحوار.

وأسلوب «المعلّم» في «النبي» - مهما يكن فيه من روح الشعر، يظل أقرب إلى طبيعة الفكر الذى يتأمل أحوال المجتمع والسلوك والأخلاق، أما أسلوب «الصوفي» أو «الناسك» الذى خلا إلى نفسه في «حديقته» أربعين يوما قبل أن يخرج إلى الناس، فنثر شعري ذو طابع وجداني غالب في الرؤية والتعبير والتصوير، يتحدّث عن أمور مطلقة، يتأمل فيها وجود الإنسان وصلته بالطبيعة وبالخالِق، ويتحدّث عن حنينه إلى عالمه الروحي الأول الذى يصعد إليه في نهاية الكتاب خلال غمامة يُغنّي لها ويمتزج بها.

وهو لهذا يأبى أن يُسَّمى حكيما، ويردّ على من يسأله أن يُلقي عليهم شيئا من حكمته بقوله:

«وهل جئتم بي إلى هذه الجزيرة التى وُلدت فيها لتجعلوا منّي مُرْشداً؟ لا .. لم تقيّدني الحكمة بعد بأغلالها، ومازلت يانعاً غضّ الإهاب، لم أتحدث عن شيء ما غير النفس، والنفس دائما أغوار تتصل بأغوار.

خلّوا بين من يبغي الحكمة يلتمسها في الشقائق، أو في قبضة من صلصال أحمر.

أما أنا فسوف أظل أشدو للأرض، وأشدو بأحلامكم الخالية التى تطوف يومها بين الغفوة والغفوة.

على أني سوف لا أنفكّ أتطلّع إلى البحر».

ويقول مرة أخرى رابطا بين الأرض والحديقة، وعوالم السماء، التى تتحد جميعا في طبيعتها ومآلها، في تعليقه على قول أحد حواريّيه وقد عثر بحجر فقذف به وهو يهمس: «إيه أيها الميْت الذى يعترض طريقي!»:

«لمَ تقول: إيه أيها الميْت؟ أتقضي بالحديقة كل هذا الوقت الطويل دون أن تدرك أنه ما من ميت هنا؟ الأشياء جميعا تعيش وتتألق في وضح النهار وفي جلال الليل.. أنت والحجر سواء. لافرق بينكما إلاّ في نبضات القلب....

وقد يكون إيقاع قلبه غير إيقاع قلبك. ولكني أقول لك: إذا سبرت أغوار نفسك ووعيْت رحاب الفضاء، لما سمعت غير لحنٍ واحد يشترك في أدائه النجم والحجر على توافق تام. فإن تبلغ كلماتي إدراكك فاصبرْ حتى يشرق عليك فجر جديد... ألا ليأتينَّ اليوم الذى ستجمع فيه الحجارة والنجوم كما يلتقط الطفل زنابق الوادي. ولتعلمنّ عندئذ أن الأشياء كلها تحيا وتتضوّع بالعبير».

وحين يتصدّى المترجم لمثل هذه النظرات الروحية المجرّدة وأسلوبها الشعرى الرمزى أو الرومانسى يضع نفسه موضع الكاتب ويحاول أن يرى الحياة رؤيته الشعرية والصوفية ويعبّر - كما عبّر - بمفردات الشعر وتراكيبه الأسلوبية ومجازاته وأخيلته وإيقاعه.

وترجمة الدكتور ثروت لتلك المقاطع ذات الطابع الشعري من «حديقة النبى» نموذج للترجمة التى تجمع بين معاني النصٍ وما وراءها من رموز وتوفّق إلى المقابل العربي الصحيح والجميل للنص الإنجليزي، دون أن يغريه ثراء اللغة العربية فى هذا المجال بالابتعاد عن الأصل أو الإضافة إليه إلا ما تقتضيه أحيانا طبيعة الإيقاع أو توازن الجمل لتكون الترجمة أقرب ما تكون إلى طبيعة العربية، أو ما يجلبه المترجم لبعض المفردات أو التراكيب الأسلوبية.

وقد يوضّح ما فى ترجمة الدكتور ثروت من حرص على الأمانة وعلى ما فى نثر جبران من سمات الشعر، وما فى الترجمة من قدرة على اختيار المفردات وبناء الأسلوب ورسم الصور المجازية دون خروج على طبيعة النص، أن نقارن بين مقطوعة من كتاب جبران وترجمتها عند الدكتور ثروت.

يقول أحد الحواريّين – وهو هنا لا يسأل سؤالاً يلتمس جوابه، كما كان يفعل المودّعون فى «أورفاليس» بل يغري المصطفى بالحديث:

And he looked upon that one, and there was in his voice a sound like a star singing, and he said: "In your walking dream, when you are hushed and listening to your deeper self your thoughts, like snow - flakes, fall and flutter and garment all the sounds of your spaces with white silence.

"And what are waking dreams but clouds that bud and blossom on the sky - tree of your heart? And what are your thoughts but the petals which the winds of your heart scatter upon the hills and its fields?

"And even as you wait for peace until the formless withen you takes form, so shall the cloud gather and drift until the blessed fingers shape its grey desire to little crytal suns and moons and stars.

وترجمة النص عند الدكتور ثروت:

«ونظر المصطفى إلى محدّثه هذا، تخالط صوته ذبذبة النجم فى ومضاته وقال: فى أحلام يقظتك حين تجنح إلى السكون، وتصيخ إلى ما ينبعث من أعماق نفسك، تسّاقط عليك أفكارك خفّاقة كما تسّاقط ندف الثلج من السماء، تضفي على كل خلجة من خلجات نفسك ثوباً من السكينة ناصع البياض.

وهل أحلام اليقظة إلاّ كقطع الغمام، تونع وتُزهر فوق تلك الشجرة الباسقة التى أصلها فى قلوبكم؟

وهل أفكاركم إلا أوراق الزهر تنثرها رياح قلوبكم فوق التلال ووهادها؟ وإن مثَلَكم، وأنتم تتطلّعون إلى الأمن والسكينة، حتى يستقرّ ما لا صورة له فيكم على صورة، مثل الغمامة تتجمّع وتنساق إلى أن تحيل يد الله المباركة أمانيها العابسة إلى قطرات شفّافة، شموساً وأقماراً ونجوماً....»

ومثل هذا النثر الشعري الذى يمتلىء بالمفردات المختارة والجمل المزدوجة والتشبيهات والمجازات، يمنح المترجم شيئا من الحرية ليضفي على ترجمته بعض ما يؤثر من مقابل عربي لتلك السّمات، قد لا يكون مطابقا لها كل المطابقة، لكنه لايبعد عنها كثيرا ويحقّق فى الوقت نفسه إحساس المترجم الخاص بمفردات لغته وأساليبها وإيقاعها.

وهكذا ترجم الدكتور ثروت قول جبران:

and there was in his voice a sound like a star singing

بقوله «تخالط صوته ذبذبة النّجم فى ومضاته» والترجمة الدقيقة - إذا لم يلتمس المترجم تحقيق شيء من الإيقاع المألوف فى اللغة العربية أو الانتفاع ببعض المأثور من تعبيراتها: «وكان لصوته جرس كأنه نجم يغنّي - أو كأنه غناء نجم»

وترجم قول جبران:

like snow - flakes, fall and flutter and garment all the sounds of your spaces with white silence

بقوله: كما تسّاقط نُدفَ الثلج من السماء، تُضفي على كل خلجة من خلجات نفسك ثوبا من السّكينة ناصع البياض»، فأضاف على سبيل الشرح - «من السماء»، وحوّل «السكون silence إلى «سكينة» tranquility أو serinity ، ووصف السكينة بأنها «ناصعة البياض» - على سبيل التأكيد، وهى فى الأصل «سكينة بيضاء»، ووصف الأماني فى قوله «إلى أن تحيل يدُ الله المباركة أمانيها «العابسة» إلى قطرات شفّافة»، بالعبوس وهى فى الأصل gray أى «رمادية» أو «كابية» لتتم المقابلة بينها وبين القطرات الشفافة(٢).

على أن هذا التصرف اليسير أمر مباح فى ترجمة نص ذى طبيعة شعرية غالبة ورؤية وجدانية مجردة، حتى لايكون عمل المترجم - لدى المترجم - محض عمل آلي. والمعيار فى جواز هذا التصرف ألا يجور على دلالة الأصل بالحذف أو التعديل أو المفارقة.

وتبقى ترجمة الدكتور ثروت مع ذلك نصا عربيا مكتمل الخصائص فى مفرداته وأسلوبه وإيقاعه، يجاري ما فى نص جبران من تلك الخصائص، وينقل إلى القاريء العربي روح المؤلف وسمات أسلوبه الفنية.

عيسى ابن الإنسان

يقدم جبران فى هذا الكتاب صورة جديدة للمسيح «غير ما ألف الناس أن يجدوه عند المؤرخين الذين تناولوا حياته بالشرح والتحليل» .. صورة تجمع بين الطبيعة البشرية والتجلّيات الروحية وتقوم على آراء كثير ممّن عرفوه عن قرب أو بعد، وآراء محبّيه من أهل بيته وتابعيه وحوارييه، وخصومه وشانئيه، وتضع القارىء أمام لوحات متكاملة ومتضاربة يخرج من تأملها



بصورة جديدة للمسيح.

وعن هذا يقول الدكتور ثروت فى مقدمته القيّمة للكتاب:

« .. فهو يحاول فى الكتاب أن يعرض ما ذهب إليه الناس على اختلافهم فى المسيح، فيضع إلى جوار رأى الذي أحبّوه، رأى الذين أبغضوه وقاوموه. ولكن روعة الأدب فى الكتاب تجعل الرأيين يلتقيان على حب المسيح والرثاء لخصومه .. آراء سبعين متكلّما عاشوا منذ ما يقرب من ألفي سنة، كان منهم الحانق المتحامل، وكان منهم المحب المجامل... ولم ينْسَ أن يكون واحدا من هؤلاء حين ساق فى خاتمة الكتاب كلمة على لسان رجل من لبنان بعد مرور تسعة عشر قرنا من مجيء المسيح».

واللوحات التى يرسمها جبران للمسيح مزيج من الرأى والشعور. وهى لهذا تجمع فى أسلوبها بين طبيعة النثر اليومي أحيانا، والنثر الفكري أحيانا، وتبلغ مشارف الشعر حين تكشف عن الشعور والوجدان، ويواجه المترجم فيها أغلب «مشكلات» الترجمة وأساليبها المختلفة؛ فبعضها يكتفي بنقل «كلام» المتحدّث، وبعضها يفرض الارتفاع بالأسلوب ليحمل ما يحمل النص من فكر، ومنها نصوص تقترب من طبيعة الشعر بل قد تصبح شعرا خالصا – وإن خلت من الوزن – كذلك النص الطويل الذى يختم به جبران الكتاب برؤيته المعاصرة الخاصة للمسيح، وهو نص يشبه فى شعريته خطاب المصطفى إلى الغمامة التى يرتقى معها إلى السماء فى ختام «حديقة النبى».

وقد ظلّ الدكتور ثروت حريصاً على أنْ يواجه كل نص بما تقتضيه طبيعته، أمينا على أن تحمل الترجمة نص الأصل وروحه ومستواه البلاغي. لكنه مع ذلك وجد فى النصوص الشعرية المبثوثة فى كثير من رؤى الكتاب مجالاً طيبا لتقديم نماذج من النثر الشعري الرفيع الذى تمتزج فيه الترجمة بإبداع لايبْعُدُ عن النص، لكنه مع ذلك يفصح عن القدرة الخاصة للمترجم، وإحساسه الشخصي بمفردات اللغة وأساليبها ومجازاتها وإيقاعها العام.

وقد جاء فى الكتاب على لسان رومانوس – الشاعر اليوناني – أن عيسى كان «شاعرا»:

«كان شاعرا، وكان لنا العين الرائية والأذن السامعة، وعلى شفتيه كانت تجري كلماتنا الصامتة، وبمَسٍّ أصابعه كان يتحسّس ما نعجز عن إحساسه، وعن قلبه انطلقت مُحلِّقة مُغَرِّدة أناشيده التى لاتحصى نحو الشمال والجنوب. وعلى منعرجات التلال كانت الزهور القليلة المتناثرة تحوط خطاه وهو يصعد فى السماء .... وقد خيِّل إليّ مرَّة أنى شاعر، ولكنى حين مثلتُ بين يديه عرفت كيف يكون حال من يُمسك بآلةٍ لها وترَ واحد أمام مَن الآلاتُ كلّها فى يمينه، إذ كان فى صوته ضحك الرّعد وبكاء المطر وتطريب الأشجار وهى ترقص فى مهبّ الريح.

ومنذ أن علمت أن قيثارتي لها وتر واحد، وأن صوتى لاينسج ذكريات الأمس كما

لاينسج أماني الغد، طرحتها جانبا، ولن أحرِّك بعدها لساناً بقول. ولكني لن أنفكَّ مع الغَسَق أُنصت، ولسوف أستمع إلى هذا الشاعر الذى هو للشعراء أمير».

والحقُّ أن الكتاب يفيض بكثير من نصوص النثر الشعري ذي الطابع الرومانسي المصوغ بأسلوب بياني رفيع، منها على سبيل المثال – «ضراعة» «فوميا» كبيرة الكاهنات فى صيدا، وهو نص طويل من مقطوعات قصيرة كلها تبدأ بداية واحدة «خُذْن القيثار»:

خُذْن القيثار .. خلِّينني أُغَنِّ
حرِّكْنَ الأوتار عن عسجد ولُجين
سأغنّي عن الرجل المقدام
ذَبَح تنّين الوادي
ثم انحنى يرنو في أسى
إلى هذا الذى ذبح!

ومنها رسالة سالومي الى صديقة لها، «أمنية لم تتحقق»:

كان كأشجار الحور المتألقة تحت ضوء الشمس
وكالبحيرة بين التلال الموحشة تتلألأ صفحاتها تحت أشعة الشمس..
وكالجليد فوق قمم الجبال، أبيض ناصعاً تحت نور الشمس
ولقد أحببته .. على أني كنت أهاب محضره
وما قويت على النهوض لثقل ما أحمل من حب
كى أرتمي على قدميه أطوّقهما بذراعي.
وكم تمنيت أن أقول له:
في ساعة من ساعات الهوى سفكتُ دم صاحبك[٣].
فهلاّ غفرت لي خطيئتي، وهلا خلّصت شبابي، شفقةً به ورحمة من ضلالته،

ومنها «لوحة» يوناثان «بين زنابق الماء»، وحديث «سوسنة الناصريّة» جارة مريم عن طفولة عيسى وشبابه، ومرثية على لسان امرأة من جارات مريم، ومرثية أخرى لامرأة من بيبلوس، ثم رؤية جبران نفسه فى ختام الكتاب على لسان «رجل من لبنان بعد تسعة عشر قرناً».

ومن الخير أن نقارن بين بعض هذه النصوص ذات الطابع الشعرى الغالب فى أصلها الإنجليزى، وكما جاءت فى ترجمة الدكتور ثروت.

تتخذ «ضراعة» فوميا كبيرة الكاهنات فى صيدا صورة قصيدة متتابعة المقاطع تبدأ كل مقطوعة بقولها: «خُذن القيثار وغنّين معي»، وتربط فيها بين المسيح فى صفاته وخصاله

وسلوكه، ومشاهد من الطبيعة وصور مجازية من عناصرها.

يقول جبران فى مقطعين من مقاطع «الضراعة»:

Take the harps and sing with me
the lofty oak upon the height,
the sky - hearted and the ocean - handed - man
who kissed the pallid lips of death,
yet quivers now upon the mouth of life,
Take your harps and sing with me
the tempest in the forest
That breaks the dry branch and the leafless twig,
yet sends the living root to nestle deeper at the breast of earth

وترجمتها عند الدكتور ثروت:

خذُن القيثار وغنّين معي
سوامقَ البلّوط فى العلياء
تغنيّن عن الإنسان ذي القلب السماوي
واليد التي لها فيض المحيط
لثِم شفاهَ الموت الشاحبة
ثم هو الآن يضطرب على فم الحياة!
خذن القيثار وغنّين معي
عن العاصفة التى تجتاح الغاب
وتكسر الغصن اليابس والعسلوج العاري
ولكنها تدفع بالجذر الحيّ الى أعمق مما كان
ليرقد ناعما دافئا على صدر أمه الأرض!

ويجد المترجم فى مثل هذه النصوص الشعرية الصياغة، الرومانسية التجربة، مجالاً مواتياً للاختيار من بين مفردات اللغة وأساليبها مايرى أنه أقرب إلى طبيعة النص المترجم فى رؤيته وبيانه،. وبخاصة إذا كان المترجم «صاحب أسلوب». والدكتور ثروت فى ترجماته يبدو من أصحاب «الأساليب» الذين يحرصون على التميّز فى مفردات العبارة وبنائها وإيقاعها العام. ومن أمثلة الحرص على اختيار مفردات بعينها، ترجمته قول جبران:

"the lofty oak upon the height" بقوله: «سَوامقَ البّلوط فى العلياء»، وترجمته قوله: "the sky - hearted and the ocean-handed man" بعدَ أن أضاف فى بدايتها «تغنّين» ليحقّق مزيداً من الإيقاع ويصل بين بداية العبارة ومطلع المقطوعة: «تغنّين عن الإنسان ذى القلب السماوي واليد التى لها فيض المحيط»، فبيّن ما وراء نسبة اليد الى المحيط من دلالةِ على العطاء،

وهى دلالة كثيرة الورود فى الشعر العربي حين يتحدث عن الجود والعطاء. وقد وفّق المترجم توفيقاً كبيراً حين اختار «الفيض» فى قوله «فيض المحيط» من بين ألفاظ كثيرة يمكن أن تكون لها هذه الدلالة، إذ تجمع بين طبيعة الماء والدلالة على السخاء.

وهو فى حرصه على البيان والإيقاع يصف العاصفة بأنها «تجتاح» الغاب وهى فى الأصل: "the tempest in the forest" العاصفة فى الغابة. ولايجد حرجاً فى ترجمة "twig" وهى تعنى «الفرع الصغير» بالكلمة المعجمية «العسلوج». ويتصرف فى ترجمة to nestle لينقل دلالتها الشعورية فيترجمها: «ليرقد ناعماً دافئاً»(٤). ويؤكد ما وراء الكلمة الإنجليزية من إحساس بالدفء والأمن فيترجم «ليرقد على صدر الأرض» بقوله: «على صدر أمّه الأرض».

وحين يواجه الدكتور ثروت نصاً أقرب الى النثر والحديث اليومى الذى يمثّل طبيعة المتحدث ومستواه، لايكاد يخلص من روح «الرصانة» الغالبة على أحاديث الكتاب وبعض مفرداته وأبنيته الأسلوبية المختارة. ولكنه مع ذلك يحرص على نقل الروح العامة النثرية للنص. ومن ذلك ماجاء عن المسيح على لسان «حذّاء» من أورشليم.

ومن ذلك قول «حذّاء» من أورشليم:

I loved him not, yet I did not hate him. I listened to him not to hear his words, but rather the sound of his voice; for his voice pleased me.

All that he said was vague to my mind, but the music thereof was clear to my ear.

Indeed were it not for what others have said to me of his teaching, I should have not known as whether even much aswhether he was with Judea or against him.

وهكذا جاءت ترجمة النص عند الدكتور ثروت:

ما أحببته ولكنى لم أبغضه قط.

ولقد أصغيت إليه، لا لأعي كلماته، ولكن لأستمع الى جرس صوته، فقد كان صوته يستخفّني.

وكان كل الذى قاله يعزّ على فهمي ولكنّ موسيقاه كانت جليّة فى أذني.

وفي الحق، لولا ما قاله لى الآخرون عن تعاليمه، ما قُدّر لى أن أعرف أمُشايعاً كان لليهود أم حرباً عليهم».

والنص العربي نقل أمين لمعاني الأصل الإنجليزي وإن بدا فيه الحرص على الألفاظ «المنتقاة» كقوله «يعزّ على فهمى» ترجمة لقول الحذّاء: was vague to me وترجمته «بدا غامضاً لى» ، أو «بدا غير مفهوم لى» ، وقوله «كان صوته يستخفّنى» ترجمة لقول الحذّاء "his voice pleased me" وترجمته الحرفية «فقد كان صوته يسرّنى، أو «فقد كنت أُسَرُّ لصوته» .

أرباب الأرض

في هذا الكتاب يصوِّر جبران ثلاث قوى أو رغبات متصارعة في نفس الإنسان، ويُجري بينها حواراً يفصح عن طبيعة تلك القوى، في أسلوب شعري رفيع – كعادته – حين يعرض لخلجات النفس وتأملاتها.

وتسمو الترجمة الى مستوى من النثر الفني يتحقق فيه «إيقاع» يقرِّب كثيراً من نصوصه الى موسيقى الشعر.

والقوة الأولى قوة «عدميّة» تدفعها مرارة اليأس والرغبة في الموت، والثانية قوة طموح مقبلة على الحياة تبغي أن تنهض بالإنسان وتحرّره من حاجات الأرض «البدائية» الى رغبات أسمى وإن لم تقطع بينه وبينها الأسباب، فهي تريد له حياة متكاملة تتوافق فيها حاجات الجسد ونوازع الروح:

«أقتلعُ الإنسان من الظلمة الخفيّة، ومع ذلك أترك جذوره عالقة بالأرض، فأمنحه الظمأ إلى الحياة، وأجعل الموت حامل كأسه..

وأعطيه الحب الذى ينتعش بالألم، ويعظُم بالرغبة، وينمو بالحنين، ويتراخى مع العناق الأوّل.

أحوط أيامه بأحلام لياليه السامية، وأسكب فيِ أيامه رؤى ليالي هانئة.

ومع ذلك أجمع أيامه الى لياليه برباط من سريانهما الرتيب، كى أجعل خياله نسراً من نسور الجبال، وأفكاره عاصفة من عواصف البحار..»

أما القوة الثالثة، فهى قوة الحب التى تنتصر على العَدَم وعلى الطموح الجامح معاً:

«أخويَ، أخويَّ المقدّسيْن

لقد سمعتْ الفتاة النشيد.. وهاهى ذى تبحث عن الشّادي،

فانبعثت كظبي الغاب استخفّه مرح طارىء.

تقفز فوق الصخورِ والجداول، وتتمايل ذات اليمين وذات اليسار!

ياللسرور فى نيِّة يَحُفّ بها الرَّدَى، وفى تطلّع رغبة لم تتمّ ولادتها، وفى بسمةٍ على شفة ترتعش بما ترقب منَ متعة وعدتْ بها!

أية زهرة تلك التى هبطَت من الجنة! أى لهيب ذاك الذى انبثق من الجحيم!

بهرَا قلب السكون بما سَرى فيه من فرحة ورهبة تلهثان؟

أى حلم هذا الذى حلمنا به فوق الذُّرى

وأية فكرة تلك التى وهبناها للرياح

فأيقظت الوادى النعسان، وجعلت الليل أرِقا يترقب؟

وينتهي الجدل بين العدم والطموح والحبّ، بانتصار الحب الذى تتغنّى بفضله القوى الثلاث فى ختام الكتاب:

لأنهضنَّ الآن متحلِّلا من الزمان والمكان
ولأرقصنَّ فى ذلك الحقل الذى لم تدسْه قدم
ولتتحركنَّ قدما الراقصة مع قدَميّ
ولأغنّين فى ذلك الملأ الأعلى
وليخفقنَّ صوت إنسيٍّ يمازج صوتي.
لنعبرنَّ إلى الشّفَق، فلقد نستيقظ على فجر عالم آخر
ولكن الحب باقٍ، وآثار أصابعه لن تزول!



هكذا تصدّى الدكتور ثروت عكاشة لهذا العبء الأدبى الجسيم فترجم خمسة كتب كاملة لكاتب متميّز فى فكره ونزعته الروحية وأسلوبه الرومانسي. وهى كتب تنتظمها رؤية شاملة لكنها تتباين حسب موضوعاتها وتاريخ صدورها ومواكبتها لفكر الكاتب وأطوار حياته.

وقد كان جبران كاتبا وجدانيا يحرص كغيره من أدباء هذا الاتجاه على أسلوب بياني خاص يتحرّر من الدلالات اللفظية والأسلوبية المباشرة ويجنح إلى الانتقاء والتأنق والرمز. وكلها سمات تفرض على المترجم أن يعود بفكره وأسلوبه إلى تلك المرحلة التى انقضت فيقدّم صورة أمينة وحيّة فى الوقت نفسه لذلك الفكر، وذلك الأسلوب. وقد نهض الدكتور ثروت عكاشة بهذا العبء على خير وجه، لم يحرم قلمه من بعض المرونة اللازمة لبلاغة الترجمة ومواءمتها للغة العربية، ولم يفرض شخصه ولا روح عصره على النص القديم، بل أقام توازنا ناجحا بين المرونة والأمانة، فقدّم إلى أجيالنا المعاصرة هذا التراث الجليل الذى سبق أن قدّمه بروحِ عصر سابق أدباء أجلاّء مثل الشاعر المفكر ميخائيل نعيمة، لكن مرور الزمن واختلاف العصرين وبعد الشُّقة بيننا وبين جبران كان يقتضي ترجمة كاملة لهذا التراث الكبير، ودراسة عصرية له.

الهوامش :

(١) وظيفة دينية تعنى رئيس الدير.

(٢) يمكن أن تكون الترجمة الحرفية للمقطوعة دون قصد إلى التوسع فى البيان:
كما تساقط رقائق الثلج فتضفى على كل ما فى فضاء نفسك من أصوات، ثوباً من السكون.

(٣) إشارة إلى يوحنا المعمدان.

(٤) يمكن أن تكون ترجمة الكلمة «يَسْتَكِنّ»

الإدراك المتكامل للتنوير الثقافى

د. أحمد عكاشة

«**ما من** شك فى أن الفكر كان من أولى الوسائل التى أفصح بها الإنسان عن نفسه، فالفن - كما يقال - يجعل لونَ الحقيقة يبدو كأطياف اللون السبعة لقوس قزح، بل إن حياة الإنسان لتكاد تكون متمثّلة فى شقّها الفنى أكثر منها فى شقّها العلمى، وذلك لما فى الجانب الفنى من احتفاظ بما له من سحر وجمال وقدرة على إثارة شتى المشاعر والانفعالات مهما طال الزمن. فإنسان اليوم مازال يسحره جمال قناع توت عنخ آمون ورأس نفرتيتي، ومازال يُشجيه نشيد الفرحة فى خاتمة سيمفونية بيتهوفن التاسعة، ومازالت تحرّكه التراجيديات اليونانية القديمة، وتستهويه منحوتات البارثينون وصور عصر النهضة الأوروبية. بينما هو ليس كذلك بالنسبة لنتاج العقل فى مجال العلم الذى هو فى تطور متصل، فما نأخذ به اليوم من نظريات، قد يتبين خطؤه غداً، وتحلّ محله نظريات أخرى ... وكم من أنظمة فلسفية وفروض علمية لم تعش طويلا ... وانطوت.

وكان الإغريق يربطون بين الجمال والفضيلة، ويؤمنون بالصلة التى تجمع بينهما، وكانوا يسمونها «كالوكا جاثوس» أى اتحاد الجمال والخير. ويكشف لنا ترتيب شقىّ هذا اللفظ اليوناني عن صدارة الجمال ومكانته الرفيعة. وعلى هذا النحو شيّد الإغريق أخلاقياتهم على أسس جمالية، وبوّأوا الفنون هذه المكانة السامية مما حرّك فيهم الولع بممارستها. كذلك يعترف الراشدون من فنانينا المعاصرين بأنه لا انفكاك بين الفن والأخلاق، فهما المعقل الأخير الذى تفزغ إليه القيم الإنسانية، فليس ثمة شيء له صدق العمل الفني فى التعبير فكراً وإحساساً، وليس ثمة شيء له صدق العمل الفنى من الدلالة على ما يكنّ الإنسان ويضمره. لهذا كان تاريخ الفن خير ما يحفز الإنسان إلى «الأجود»، وكان قصاراه فى ذلك أن دعا هذه «الإجادة» التى عاش ينشدها بـ «الجمال»، نكاد نراهما شيئاً واحداً وإن ظهرا شيئين، فلا «جمال» إلاّ عن إجادة» ولا «إجادة» إلاّ وغايتها إلى «جمال» لافكاك لأحدهما عن الآخر»...

هذه مقتطفات من المحاضرة الثقافية التى ألقاها الدكتور ثروت عكاشة فى عام ١٩٩٦ على جمهور الحاضرين لمحاضرة عكاشة للطب النفسى التى تعقد سنويا ويلقى أثناءها أحد روّاد الطب النفسى أو العلوم الإنسانية المتعلّقة بهذا الفرع محاضرة ثقافية، تتمثّل خلالها أقصى درجات الإدراك فى موضوع علمى أو إنساني The state of the Art . وأعترف أننى عانيت كثيرا فى إقناع شقيقى الدكتور ثروت عكاشة لإلقاء هذه المحاضرة لإثراء الوعى الثقافى والفنى لجمهور المحاضرة الذى لايمثّله فقط الأطباء النفسيون بل جمعٌ من المثقفين والمتذوّقين، فقد

اعتذر بتواضع شديد لأن الموضوع خارج نطاق تخصّصه، وأن وقته لايسمح حيث إنه مشغول بكتابه الأخير «فنون عصر النهضة» والذى يشغل كل وقته، وأنه يذهب للمطبعة يومياً لتفقّده والتوقيع على كل صورة وصفحة فى الكتاب قبل البدء فى الطباعة. وعبثاً حاولت إقناعه بأنه يكلّف نفسه أكثر من طاقتها، وأن سنّه لا تسمح بذلك فكان ردّه: «يجب أن يكون مؤلفي وإنتاجي خاليا من الأخطاء حتى لا يشوبه أى عيب. إننى أنشد الكمال حتى وإن كان الطريق إليه صعبا، وحتى إن كلّفنى الأمر صحة ومالاً». وأخذت أناشده بحق الأخوّة وبحق الأطباء النفسيين تلبية هذه الدعوة وأننى سأكون رهن اشارته فى أى شيء يريده حتى وافق أخيراً. وكان ذلك قبل ستة أشهر من إلقاء المحاضرة، فلقد كان يشترط المدة الكافية والاطّلاع المستمر والاستعداد الكامل والإتقان والتفاني فى أى عمل يُسْند إليه. وكانت المحاضرة عن «التطهّر النفسى من خلال الفن» حيث اعتقد الإغريق أن وظيفة الفن هى تطهير النفس والتحليق فى عالم الطهر والنقاء. وكانت المحاضرة مزيجاً من عدة فنون، فضلاً عن الإلقاء الرائع مع عرض صور خاصة من عصر النهضة مصحوبة بالموسيقى الكلاسيكية الخافتة التى تتواكب مع محتوى المحاضرة ونوع الصور.

كانت المحاضرة مزيجاً من الرومانسية وعمق الثقافة، طهّرت نفوس الحاضرين، فخرج الكل مشحون الروح والنفس، مليئا بالحب والنقاء.

وكنت قد قدّمت الدكتور ثروت عكاشه بقولي:

«بالرغم من أننى اخترت فى عملي طبيعة العالم إلا أن ثروت كان قدوتي دائما، فأنا لا أعزف أية آلة موسيقية ولكنه علّمنى كيف أتذوق الموسيقى، وأنا لا أقرض الشعر ولكنه علّمنى كيف أنهل من الأدب والشعر، ولا أرسم صورة ولكنه علّمنى كيف أفيد من زيارة المتاحف وكيف أتعايش مع الفن التشكيلي. إن هذا المزيج من الرومانسية والواقعية والفروسية لايتوافر فى الكثيرين. أقدم لكم الفنان المثقف الفارس الثوري .. «ثروت عكاشة».

وتشير مقدّمتى هذه إلى سمات فى شخصية ثروت لايعرفها الكثيرون عنه، فعادة ما يتجه إدراك الناس إلى أن الفنان يعيش حياة عشوائية، لا يفكر فى الغد، وأنه غير منظّم، ويأتي إنتاجه خلال لحظة إلهام، وأنه كي يخلق فناً ينبغى عليه الانتظار حتى يهبط عليه الوحى أو تنزل عليه «العصفورة»، وأنه يتميّز برومانسية غير واقعية. ولكن إذا نظرنا إلى سمات ثروت: «المثابرة – الإصرار – العمل الجاد – امتصاص الثقافة وهضمها بكل أنواعها»، لوجدنا أنه يعمل حتى الآن ما لا يقلّ عن ثمانٍ الى عشر ساعات يومياً. إن التناقض الشديد فى سماته بين الرومانسية والواقعية، والخيال والدوجماتية، والإبداع الفنى مع الالتزام الشديد بالدقة والتفاصيل والموضوعية، يشير إلى أننا أمام فنان فى ثوب عالم. نقول فى مجال العلوم العصبية والنفسية إن الفصّ السائد فى مخ هؤلاء الذين يكتبون بأيديهم اليمنى هو الفصّ الأيسر وهو الفصّ المسئول عن المنطق،

والسببية، والتنفيذ، والواقعية. أما الفصّ الأيمن فهو المسئول عن «الزمن – المسافات – التذوق الجمالى – إدراك المشاعر» وكأنما الفصّ الأيسر هو فصّ العالم والفصّ الأيمن هو فصّ الفنان. وعادة ما يتميّز الإنسان بتغلّب أحد الفصيّن على الآخر، ولكننا نكتشف عند «ثروت» سيادة الفصّين، وإلاّ فكيف نفسّر نشأته كضابط فى سلاح الفرسان وخوضه حرب ١٩٤٨ مع الولع الشديد بالاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية؟ كيف نفسّر انضمامه إلى الإخوان المسلمين فى بدء حياته وأن يكون أحد مؤسسي تنظيم الضباط الأحرار، واشتراكه الفعلي والتنفيذي فى خطة سلاح الفرسان ليلة الثورة فى الوقت نفسه الذى يتذوّق فيه الأدب والفن والقراءة؟ كيف يكتب كتاباً عن الحرب الميكانيكية وفى الوقت نفسه يترجم رومانسيات «جبران خليل جبران» الى العربية، ويترجم فى علم النفس كتاب «العودة إلى الإيمان» ليثبت أن الإيمان هو أساس السعادة؟ كيف يكتب عن «جنكيز خان» ثم يصدر كتاب «مولع بڤاجنر»؟ كيف يتذوّق ألحان الموسيقار «ماهلر» ويستمع إلى الموسيقى الخفيفة؟ كيف يستمع للأوبرا الإسبانية الأندلسية كما يستمع للموشّحات العربية القديمة؟ كيف يترجم فن الهوى «لأوڤيد» ويعقبه بكتاب عن منمنمات الفنان الواسطى من خلال مقامات الحريرى؟.

نحن نلمس التناقض والانسجام والهارمونية فى شخصية «ثروت» عندما يكتب عن شخصية «ڤاجنر» التى تتميّز بكل سمات التعصّب والخيانة الزوجية، والغدر والكذب، وغواية زوجات أصدقائه، كيف يقنعنا بأن إبداعه الفنى يفوق خيال أي بشر. ثم ينتقل بعدها لشخصية حالمة هادئة سابحة فى عالم الرومانسية والخيال هى شخصية «جبران خليل جبران» ليترجم كل أعماله «من النبى الى حديقة النبى إلى عيسى بن الإنسان وأرباب الأرض ورمل وزبد...». وكيف أن موسوعته «العين تسمع والأذن ترى» – وهذا العنوان يحمل فى رأيى المعنى العميق للتذوّق الفنى – فالبعض يقول إن الحواس الخمس تعمل فى وقت واحد عندما يهزّ إدراك الفن وتذوّقه النفس البشرية، فالتذوّق الفنى يجعل براعم التذوق فى الفم تحسّ بالشعّر، وتجعل العين تبصر الموسيقى، وتجعل الأذن ترى الصورة، وتجعل حاسة الشم تشبع بالصورة واللحن، وأخيراً حتى حساسية الجلد تصبح هدفاً للتذوق الفنى، أى أن الإنسان الذى يستطيع أن يسمع ويبصر ويشم ويتذوّق ويحسّ بالموسيقى هو الذى يحقّق الإشباع الفنى ويبلغ مرحلة تحقيق الذات. ولعل هذا هو ما دفع «ثروت» إلى إطلاق اسم «العين تسمع والأذن ترى» على موسوعته بدءاً من الفن الإغريقي والروماني والمصري القديم والقبطي والإسلامي حتى عصر النهضة وفن الباروك والروكوكو، بل تجاوز ذلك الى مايفيد بأن الإسلام لم يحرّم التصوير، وأصدر كتبه الخمسة عن «التصوير الإسلامى»، ثم أردفها بسادس باللغة الإنجليزية عن الموضوع ذاته لأن الأزهر صادر كتابه عن التصوير العربى والدينى. لكن رسالة ثروت للتنوير والإفاقة من التخلّف الفكري جعلته يصمّم على المضىّ فى إصدار كتبه مع نشر نص مصادرة الأزهر فى نهاية الكتاب وردّه عليه.

يعتقد أحد علماء النفس العصريين ويدعى «ماسلو» أن تطور الإنسان وشخصيته تمرّ بعدة مراحل على شكل هرم، قاعدته هي الحاجات البيولوجية من «طعام وشراب ومسكن ودفء» وأنه بدون هذه الحاجات لن يوجد انتماء أو دين أو وطنية أو تعليم أو ثقافة. وإذا أشبع الإنسان هذه الحاجات البيولوجية انتقل الى «الانتماء»، ثم إلى القدرة على العطاء والحب، ثم التعليم، ثم الثقافة، ثم التذوق الفنى والتنعّم بمباهج الحياة. وهذه هى مرحلة تحقيق الذات، أى أن تحقيق الذات لايكون من خلال «القوة أو السلطة أو الجاه أو المال أو الجمال» بل من خلال «القدرة على تذوّق الحياة والفن». وأسرد هذه الحقائق لأدلّل على أن شاغل ثروت خلال فترة تولّيه مسئولية وزارة الثقافة كان أن يوفّر للإنسان المصري تحقيق ذاته، فهو قد لايستطيع أن يشبع الحاجات البيولوجية أو تنمية روح الانتماء أو العطاء للإنسان المصري لأن هذا دور السياسة، لكن من خلال التحرك الموسوعى فى خطابه حاول أن يجعل المثقف المصري قادرا على التحرك للوصول الى تحقيق الذات.

إن الفروسية والشهامة وصون الكرامة التى يتميّز بها ثروت جعلته فى عراك مستمر وخلاف مع بعض القيادات السياسية، فبعد ثورة يوليو عرض عليه «عبد الناصر» أن يكون أحد أعضاء مجلس الثورة فأصرّ برجولة أن يتولّى من هو أقدم منه رتبة «حسين الشافعى» هذا المنصب، قائلا إنه سيستمر فى سلاح الفرسان للدفاع عن الثورة، ثم أصبح رئيساً لتحرير «مجلة التحرير» أول مجلة للثورة. ولأنه حاول أن يقول الحقيقة فقد اختلف مع بعض أعضاء مجلس الثورة، وتم تعيينه ملحقاً عسكريا فى باريس. وأثناء عمله فى هذه الوظيفة الحسّاسة حصل على معلومات تؤكد اتفاق فرنسا وإسرائيل وبريطانيا على الهجوم على مصر عام ١٩٥٦ وأرسل هذه المعلومات إلى الرئيس جمال عبد الناصر كما هو موثّق فى مذكرات ثروت وغيره، وأثناء قيامه بهذه الوظيفة كان يتقدم لرسالة الدكتوراه فى الأدب العربي من جامعة السوربون عن «ابن قتيبة». هذا هو المقصود من سردي المطوّل كى أصل الى تحليل شخصية ثروت: «التناقض والتفاني مع قطبيْ الواقعية والوطنية والرومانسية والإنسانية. وقد ترك ثروت منصبه كوزير للثقافة مرتين كان بينهما رئيساً لمجلس إدارة البنك الأهلى حيث جعل البنك يقتنى أجمل اللوحات المصورة والمنحوتات المصرية، وتبنّي عدة مواقف ثقافية كمعظم البنوك العالمية، ودعا «رينيه ويج» عضو الأكاديمية الفرنسية لإعطاء محاضرات عن الثقافة والفن فى مصر، ومضى بكل حماسته فى مشوار تحصيل المعرفة، يزور المتاحف ويزوّد نفسه بالزاد الفنى والثقافى لموسوعاته الفنية فى الوقت نفسه الذى يؤدى فيه دوره السياسى.

إن هذه الأمثلة تعزز سيادة فصّيْ مخ ثروت: الفصّ الأيسر، العالم الدقيق الموضوعي المنظّم المثابر الجاد، مع الفص الأيمن الفنان الرومانسي الشاعرى المتذوق للفن بفروعه كافة، من موسيقى الى أدب الى شعر الى تصوير الى نحت، الى الفروسية والشهامة والحفاظ على الكرامة،

وهو التباين أو التناقض الذى لم أجده خلال احترافي للسلوك الإنساني لمدة أربعين عاما، لم أجد هذا التزاوج بين الواقعية والرومانسية أو هذا التناغم بين الرقة والشهامة، والعنف والإصرار. لقد ضحّى ثروت بصورته الاجتماعية والإعلامية فى سبيل التحقق من الجدّية والكيف، حيث كانت علاقته بالإعلام خلال فترة تولّيه مسئولية وزارة الثقافة لاتتمتع بما يقال عنه اليوم التلميع الإعلامى!! لأنه لم يهتم إلا بإرضاء فكره وضميره بما يحقق الارتفاع بالمستوى الثقافى والفنى للمواطن المصرى دون تلميع أو بهرجة.

تفرّد ثروت بسيادة الفصّين، الأيسر العالم والأيمن الفنان، ولكنى أود أيضا إضافة المزج بين الشرق والغرب، أى أن اللاشعور الجمعى لثروت يدفعه إلى احتواء فن الإنسانية جمعاء بغض النظر عن الموطن. وكلنا نعلم نظرية العالم النفسى المتميز «كارل جوستاف يونغ» وكيف أنه اختلف مع فرويد فى كثير من فلسفته، إذ يقول إن الإنسان عنده نوعان من اللاشعور (اللاشعور الجماعى والخاص)، فعلى حين يشترك البشر كافة فى مخاوفهم وأحلامهم والميل إلى المجهول والخوف من الغيبيات، إلا أن لكلٍ لاشعوره الخاص الذى يتشكّل من تفاعل البيئة والوراثة. ولقد استطاع ثروت ترويض لاشعوره الجماعى حتى أصبح لاشعوره الخاص والجماعى وحدة متناسقة متجانسة تنهل فى تآلف وتناغم من الشرق والغرب. فأثناء وجوده فى باريس أخذ ينهل من الثقافة الفرنسية أدباً وتصويراً، وزياراته المتكررة للمتاحف وتردّده على المسارح وقاعات الموسيقى فى نفس الوقت الذى يعدّ فيه رسالة الدكتوراه عن «ابن قتيبة». وهنا نستطيع القول إن تذوق ثروت للفن والموسيقى الغربية ينبع من خلال إحساسه الغريزى وتذوقه الخاص للفن العالمى ولم يكتسبه من بيئته، ولو أن اختلاطه لسنوات مع الجاليات الأجنبية فى الأسكندرية خلال صباه كان له بعض الأثر، حيث كان الوالدان لايتذوّقان إلا الفن والأدب الشرقى.

إذن فقد روّض ثروت نفسه لهذا التذوق الفنى، كما كان راغباً فى تنوير كل من حوله. وأذكر فى طفولتى أننى كنت أجلس بجانبه وهو يقرأ أو يكتب ويطلب منى الاستماع معه الى الموسيقى الكلاسيكية، وكان لايبخل علىّ بشرح وتفسير غموضها، وبالطبع كان علىّ نظير ذلك أن أقوم بمهمة تغيير الأسطوانات لأن السيمفونية الواحدة فى ذلك الوقت كانت تسجّل على عدة أسطوانات، ولم يكن معروفا بعد هذا التقدم العلمي الحالى فى الاستماع الموسيقى.

ونستطيع تتبّع سمات شخصية ثروت من طبيعة إنجازاته فى وزارة الثقافة، حيث آثر الكيف على الكم، والعمق على السطحية، والجدّية على الفهلوة، والعمل فى صمت على الدعاية الإعلامية، واستطاع وضع البنيات التحتية الأساسية للثقافة فى الوطن، حيث كان أول من أنشأ أكاديمية الفنون من معاهد للمسرح والسينما والموسيقى والباليه والتذوق الفنى، بل وجعل القبول لأول مرة فى التاريخ بناءً على المواهب وليس على أرقام الثانوية العامة، واختار رائد علم النفس الحديث أ.د. مصطفى سويف رئيساً لهذه الأكاديمية حتى يضمن تخريج جيل من

المؤهلين للقيام بالثورة الثقافية والفنية، كما أنشأ أوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقتى الباليه والأوبرا. لكن ذروة الإنجاز الثقافى الوطنى هو مشروعه العظيم لإنقاذ معابد النوبة السبعة عشر وفى مقدمتها معابد أبو سمبل وفيله بعد أن كان غرقها مؤكداً بعد تشييد السد العالى، وذلك بإقناعه منظمة اليونسكو بالاشتراك فى هذا المشروع الذى جنّد فيه مخزون النبل الكامن فى الإنسان إذا ما واجه هدفا ساميا يقتضى الإسهام فيه. وكانت أول مرة فى تاريخ الإنسانية تتضافر فيها الجهود الدولية لإنقاذ آثار فنية قديمة تعدّ تراثا إنسانيا عالميا.

وقد احتفى ثروت أثناء توليه وزارة الثقافة بالتقاليد والتراث فى كل أنواع الفنون الشرقية، ولكن هذا لم يمنعه من تزويد الساحة الثقافية بمكتسبات الغرب الفنية، وأنا لا أدعو ذلك «فرنجة» لأن النهضة الحقيقية فى الحضارة الإسلامية نبعت من تراجم أمّهات المؤلفات اليونانية واللاتينية الى اللغة العربية. ثم بعد دراسة وتأنٍ وعمل جاد أضاف إليها الفلاسفة والأدباء الجديد من عندهم، ثم ترجمت الى اللاتينية، فكان المزج بين الشرق والغرب هو أساس عصر التنوير الإسلامى. كان الكثيرون ينتقدون ثروت على موقفه من الإبقاء على تراث الفن الشرقى والعربى والإسلامى فى نفس الوقت الذى يستقبل فيه الفن الغربى، فلا مانع فى رأيه من التمتع بصوت أم كلثوم وموسيقى عبد الوهاب ولكن هذا لايحول دون الغوص فى تذوق فن الباليه وفن الأوبرا، كما أن رؤية مسرحيات عربية لرواد الأدب المسرحى المصرى لا يحول دون التمتّع بمسرحيات عربية مترجمة عن الفن الغربى، ثم إن الاستماع للموسيقى الكلاسيكية لا يصادر تذوّق الموسيقى الشرقية ولذا كان تشجيعه لفرقة الموسيقى العربية متساويا مع تشجيعه لفرقة القاهرة السيمفونية. ولقد كان إنشاؤه وتشجيعه لقصور الثقافة أو ما يسمّى بالثقافة الجماهيرية يجرى فى نفس الوقت وبنفس الحماسة التى ينشىء بها ويشجّع معاهد الباليه والكونسرڤاتوار والسينما.

ويعتقد البعض أن ثروت تنقصه روح الفكاهة حيث ترتسم على وجهه ملامح الحزم المقرون بالشّجن، كما يبدو فى معظم صوره جادا صارما. وهذا الانطباع يختلف كل الاختلاف عن شخصية ثروت المرحة وحبّه للفكاهة والدعابة واستمتاعه بالجلسات المرحة التى تدوّى فيها قهقهته العالية. وأكرر ثانيا مسألة هذا التناقض، فعند استغراقه فى العمل ينسى المرح ويتّسم بروح الجدّية والصمت، وكم نجحت بين الحين والحين فى اختراق صومعته وصمته بمكالمته على الهاتف لأحكى له طرفة تجعله يستغرق فى الضحك، بل أحيانا مايحدّثنى هاتفياً ليسألني عن آخر نكتة!! وأعترف أنى كنت أوفّق دائما فى أن أجعل ثروت الغاضب الجامح الثائر فى حالة من الاسترخاء والمرونة والرحمة لأننى أعرف باطنه: الإنسان الطيب المحب للخير الذى يثور فى سبيل الحق والإتقان، لكنه سرعان ما يهدأ ويغفر أخطاء الآخرين.

ننتقل الى تناقض آخر، فلا شك أن سمات ثروت تكشف عن أنه يميل الى الانطوائية، غير أن رأيى الخاص هو أن هذه الانطوائية هى بمثابة دفاع وحماية له من الانبساطية التى قد

تحرمه من العمل الجاد والقراءة والكتابة لفترة طويلة ممتدة يوميا، فآثر أن يلتحف بعكس شخصيته. أما إذا رأيناه فى جلسة يتوافق أثناءها مع الحاضرين ويكون فى حالة استرخاء، تجلّت على الفور ميوله الانبساطية.

إن عزوف ثروت عن الاختلاط وتفضيله الانفراد بذاته وسعادته ومتعته بالعزلة فى صومعته بين الموسيقى والقراءة والكتابة تنبع من اختياره الذاتى لأداء رسالته فى التنوير الثقافى. وبالرغم من أنه أساساً الإنسان المرح الشغوف بكل متع الحياة، إلاّ أن انبساطيته انتقائية، أى أنه لا يشارك فى أى مجلس كان، ولكن إذا شارك فلاشك أنه يتألق نجماً للحفل، بسخريته، وبروح الفكاهة، وبثقافته الواسعة المتنوعة. وأكرر مرة أخرى أن التجهّم الذى أحياناً ما يلاحظه البعض على ثروت ما هو إلا إحدى الحيل الدفاعية اللاشعورية التى تخفي طيبة متناهية، أما الغضب والعصبية التى تراوده، إن حاد المسار عن الكمال الذى ينشده، فهو يعكس عجزه عن المرونة والتكيّف فى مجتمع يغلب عليه التسيّب فى كل شئونه.

والعاطفة عند ثروت جزء مكمّل للفن، فهو ينظر للمرأة وكأنها أحد أجزاء الفن الموسوعي، ينشد فيها أنوثتها لا جسدها. وعاطفته ثابتة متقلّبة فى آن معا؛ «ثابتة» طالما استطاعت المرأة الإيحاء إليه بما تنطوى عليه الحياة من جمال، وطالما هى قادرة على مسايرته فى تذوّق الجمال والتحليق فى عالم النغم. و«متقلّبة» حين يكتشف أن الطرف الآخر عاجز عن العروج معه إلى مراقي المتعة الفنية. والراجح أنه ورث ذلك عن جدّنا لأبي، الذى أقدم ذات مرّة على الزواج من إحدى السيدات بعد أن سمعها تعزف على العود بإجادة، غير أنه لم يلبث أن اكتشف بعد زواجه منها أنها لاتعزف غير المقطوعة التى سمعها منها. ولما كان الدافع له الى الزواج منها هو تقديره لها كفنانة، وإعجابه بأدائها الموسيقي، فقد طلّقها على الفور، وكان ذا ميسرة، فعوّضها ماديا.

إن شخصية ثروت عسيرة الدراسة نظراً لما تنطوى عليه من تنوّع المجالات، فهى شخصية موسوعية. فعندما يكتب عن الفن الفرعونى أو الإسلامى أو الإغريقى أو فن عصر النهضة، فهو يدرس الفن كوحدة متكاملة لا يفصل بين التصوير والنحت والموسيقى والمعمار والشعر والأدب، بل يحاول أن يجعل القارىء والمتذوق يدركها بطريقه «الجشطلت»[1] أى إدراك الكل وليس الجزء، بمعنى أن دراسات ثروت تعزّز مقولة إن متعة الإبصار أو السَّمْع أو الإحساس يمكن النفاذ إليها عن طريقة حاسة واحدة أو كل الحواس، فأنت تدرك الموسيقى أو الصورة أو الشعر بالعين والأذن والأنف والفم والجلد. وإذا نظرنا الى فسيولوجية الإدراك بالمخ لوجدناها تتواكب مع فكر ثروت، فالعين آلة تنقل الإبصار للرؤية بالفصّ المؤخّري للمخ، والأذن آلة ولكننا نسمع بالفص الصَّدغي فى المخ، وقد ينقل الأنف الإحساس بالشمّ، وكذلك ينقل الفم تذوّق الطعام، وينقل الجلد حاسة اللمس، ولكن إدراك هذه المشاعر له مراكزه فى المخ. وثمة منطقة فى المخ بين

الفص المؤخري والصّدغي والجداري تسمّى منطقة الترابط، هى التى تربط بين كل أحاسيس الإدراك من إدراك الشعر الى الموسيقى الى الصورة. وقد استطاع ثروت من خلال تذوّقه الجمعي (الجشطلتى) أن يجعل الفن وحدة متكاملة بحيث يستطيع الفرد أن يتذوّق كل أنواع الفنون فى جرعة واحدة، أى أنه بالاستماع الى اللحن يستطيع أن يرى فيه اللوحة المصورة وقصيدة الشعر، وبإدراكه لجوهر الصورة يستطيع أن يسمع أنغام الألوان ولحن الحركة، وبمشاهدة النحت يستمع الى هارمونية التجانس، وهكذا.

إنى أومن بأن الخلود يكمن فى كل ما له صلة بالجمال، نغما كان أو صورة أو كلمة، لا فى المال أو القوة أو السلطان. وفى ظنى أن ما قدّمه شقيقي الأكبر من إسهامات جليلة صادقة فى محراب الفن والجمال تجعله جديرا بالمكانة المرموقة التى يحتلها فى دنيا الثقافة والفنون .

أهدى هذا المقال تكريما للرجل الذى نجح فى وضع حجر الأساس لثقافة التنوير فى القرن العشرين والذى سيمتد بإذن الله تعالى فى عطائه للقرن الواحد والعشرين.

الهوامش :

(١) الجشطلت Gestalet : إحدى مدارس علم النفس التى تؤمن بأن إدراك الإنسان هو إدراك كلي شامل وليس إجراءً تركيبياً للإنسان.

مايسترو ثقافة العين والأذن

تحية متواضعة لربّان قافلة الثقافة

حسين بيكار

قديماً، كان تذوّق العمل الفنى مقصورا على ما يحتويه العمل من موضوعات ترتبط ارتباطا مباشرا بالحياة العامة أو الخاصة، وكيفية تناول الفنان وسرده لهذه الموضوعات.. ولذلك كان التقييم محصورا فى الجانب الأدبي أو المعنوي للعمل، وليس فيما وراء قشرته الظاهرية من عناصر تقنية وفنية وجمالية، وهى الأساسيات التى تمنحه قيمته الرفيعة وتجعله يتصدّر نظائره من المنجزات الأخرى..

إن كل ما يعرفه جمهور الناس مثلا عن «الجيوكنده» رائعة «ليوناردو دافنشي» الخالدة، هو ابتسامتها الساحرة، وأناملها البضّة، ونظرتها الحالمة التى تلاحق الرائي أينما اتجه، أما ما وراء هذه الظواهر من قيم ومضامين فنية وتشكيلية فهذا ما لايدركه إلا صفوة المتخصّصين أو النقاد. وإذا كانت هذه الجزئية الموضوعية فى الماضى تجذب المتلقي إلى العمل الفني وتطوي مشاعره فى تلافيف نشوة عاطفية غامرة لا شأن لها بجوهر الفن وجمالياته، فإن ما طرأ على الساحة الإبداعية فى السنوات الأخيرة من تطورات فكرية وعلمية واجتماعية قد باعد بين الجمهور وبين الفن وألقى به فى دوّامة من الطلاسم التخصّصية التى تفوق إدراكه، مما أدّى إلى اتساع الفجوة بين الفن والجمهور وزيادة الأميّة الفنية والثقافية بين عامة الناس.

وهناك فرق بين التذوّق الدّارج، وبين الوعى الناضج. فالمتلقّي العادي يستقبل العمل الفني منقاداً بحاسة فطرية غير مثقّفة تسلمه إلى حالة انطباعية من القبول أو الرفض دون أن يدري لماذا. أما المتلقّي الواعي الذى لديه خلفية ثقافية عن الفن الذى يواجهه – سواء كان مسرحا أو تصويرا أو نحتا أو موسيقى – فإن استمتاعه بالعمل يكون مضاعفاً. ولاعجب أن نرى أغلب الحاضرين فى العروض الموسيقية فى أوروبا يمسكون بالنص الموسيقى المكتوب ويتابعون العزف والأداء والقيادة لحظة بلحظة، ويستمتعون بكل حركة أو جملة أو تعبير استمتاعاً مضاعفاً. فهم مستمعون ونقّاد فى الوقت نفسه، وهذا هو الفرق بين التذوّق والوعى المثقف.

ولكل قطاع من الفنون لغة مستقلة ومفردات خاصة به رغم انصهار الكل فى بوتقة واحدة. فإذا كانت مفردات التصوير هى الخط واللون والمساحة والظل والنور، فإن مفردات الرقص هى الحركة والإيماءة والإيقاع. ومفردات النحت الكتلة والفراغ والبروز والغور. ولكن ما تحققه هذه العناصر داخل إطار العمل الفنى وما تؤديه من مختلف الأدوار الشبيهة بما تؤديه الأعضاء من وظائف فى الجسم الواحد هو فى مجموعه الذى يُكسب العمل مضمونه الشامل ومذاقه

الخاص، وبدون الإلمام بخصائص هذه المفردات ووظائفها يستحيل بلوغ الغاية أو المعنى الكامن فى ضمير الفنان.

وعندما يتابع المتلقّى شرحا تحليليا أو نقدا موضوعيا لعمل ما فإنه يتوه فى خضم المصطلحات الفنية التى تشير إلى علاقة العناصر الوظيفية والعضوية بعضها ببعض. ومع اتساع رقعة الوعى الفنى وميلاد حركة نقدية طموح فى المجال الثقافى، أصبح لزاما وجود مرجع تفصيلى شامل يضمّ كل ما ورد فى الساحة الإبداعية من المصطلحات والمسمّيات، يرجع إليه النقاد المتخصّصون والذوّاقة وطلاّب المعرفة من العاملين فى الحقل الفنى.

ولقد تفضّل الكاتب القدير والباحث الكبير الدكتور ثروت عكاشة بدعوتنا إلى إحدى مآدبه العامرة التى دأب على دعوتنا إليها من حين لآخر. فبالإضافة إلى موسوعاته الفنية والتاريخية ومؤلفاته الفلسفية والأدبية والفكرية يقدّم لنا «**المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية**» (إصدار الشركة المصرية العالمية للنشر / لونجمان) وهو مجلد فاخر يضم بين دفّتيه كل ما يخطر على بال من المصطلحات الفنية سواء فى مجال الفنون التعبيرية كالمسرح والموسيقى والغناء الأوبرالي والباليه، أو الفنون المرئية كالتصوير والنحت والعمارة، أو ما تضمنته الإنجازات التراثية الدرامية من أساطير دنيوية ودينية فى مختلف البيئات والعصور. وكذلك كل ما يتعلق بالقضايا الفنية والحضارية بشكل عام.

وتتضمن الموسوعة مايقرب من ألفْي مصطلح فني مرتّباً ترتيباً ألفبائياً باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية مع تعريف باللغة العربية لمفهوم المصطلح. واستعان المؤلف فى جمع هذه المصطلحات بكتب التاريخ والنقد والمراجع المتخصّصة، محاولا أن يعرِّب بلغة عربية سليمة ما لم يُعرَّب منها من قبل، أو يضيف تعريبا جديداً يزيد من وضوح المصطلح. وإذا تعذّر العثور على المصطلح المناسب نحت لفظاً جديداً يضيفه الى رصيد المصطلحات الأخرى.

ويتضمّن المعجم ٧١٥ لوحة فنية ملونة أو بالأسود والأبيض مرقّمة ترقيما يواكب المصطلحات التى تعرّض لها فى سياق الحديث، زيادة فى تقريب المضمون إلى ذهن القارىء. ويقدّم المؤلف كتابه الرائع بتواضع شديد بقوله: «وبعد.. فإنى أضع هذا المعجم أمام أعين الجيل الناشىء نافذة يطلّ من خلالها على قبس من وهج التراث الإنساني ينير طريقه إلى نصيب من المعرفة الإنسانية ويتيح له أن يتذوّق بدائع الإنجازات الفنية فى كل زمان ومكان».

وذات مرة هاجمني ناقد صديق بعنف شديد فى إحدى الصحف اليومية عندما ذكرت فى إحدى مقالاتي أن الخامة التى يستخدمها أحد الفنانين المعروفين هى خامة «الطباشير الملون» ولم استعمل كلمة «باستيل» المتداولة. راجعت نفسى كثيرا مخافة أن أكون قد اقترفت إثما كبيرا يستحق هذا اللوم، وتذكّرت أن أول ماتفتّحت عليه عيناى فى رحلة العلم والتعلم كان أصبع «الطباشير» الذى كان يمرّره المدرس فوق السبورة السوداء فيطبع الصور والكلمات فوق السطح

الأسود.. وتذكّرت كيف كنت أُصاب بنشوة غامرة عندما كان المدرس يرسم بالطباشير الأصفر والأحمر والأزرق صوراً توضيحية للطيور والحيوانات والنباتات والخرائط، وربما كان هذا أول ما حرّك فى أعماق طفولتي حب الرسم وهواية الفن!!

وأنا أعترف بغيرتي الشديدة على لغتنا العربية، وكنت دائم الاعتراض على الفنانين الذين يتعالون على عروبتنا ويوقّعون أعمالهم بالحروف اللاتينية وحدها، كما كنت أُصاب بما يشبه الغثيان عندما أصطدم فيما يكتبه النقاد بمصطلحات أعجمية بقصد التفرنج والتثاقف والتعالي المفتعل، فى حين أن لغتنا غنية بمفرداتها ومصطلحاتها التى تفي بالغرض وأكثر.

كانت تثيرني كلمات «توال، وفازة، وتابلوه، وجاليرى، واسكتش، وتكنيك، وفورم، ورتم» مثلما تغيظنى الأسماء الأفرنجية التى غزت المتاجر و«البوتيكات» حتى إن الفسخاني لايتورّع عن تسمية دكّانه «فسخانى الشانزليزيه».

وأعترف أن مرارة هجوم الصديق الناقد ظلت غائرة فى أعماقي إلى وقت قريب، وأن أثرها لم يُمحَ إلا بعد أن تصفّحت المجلد الفاخر الذى تفضل بإهدائه لى الصديق والكاتب الكبير والباحث القدير الدكتور ثروت عكاشة تحت اسم «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية»، فبحركة لاشعورية وجدتنى أقلّب صفحات الكتاب يدفعني إحساس غامض للبحث عن حرف «الباء»، ووجدت عينيَّ تنقبان بلهفة شديدة عن كلمة "pastel" «باستيل» وكم كان ارتياحي عظيما عندما وجدت أمام المصطلح الأجنبي كلمة «طباشير ملون»!! عندها أحسست بأن كابوسا ثقيلا قد أزيح من فوق صدري، بعد أن حسم هذا المعجم الموقف وأنصفني وأنصف الكلمة العربية، وأجاز الاستعمال اللاتينى الشائع دون أن يلغيه.

لقد كان هذا الحدث البسيط إشارة مهمة إلى مدى حاجتنا إلى اتفاق عام على لغة مشتركة يستخدمها الكتاب والنقاد بعد أن اتسعت رقعة المؤلفات الثقافية، وأصبحت المصطلحات الفنية تطلق بعشوائية فجة دون إحساس بمسئولية الكلمة.

والمشكلة الأولى التى تعترض المثقفين بعامة، والمتعطشين إلى الثقافة بخاصة هى «كيفية قراءة العمل الفني» سواء كان رقصة باليه أو لوحة فنية أو معزوفة موسيقية أو تمثالاً، فإن المتلقي عادة يستقبل العمل بمشاعره المجرّدة وبتذوّقه التلقائي والفطري محتكماً إلى مزاجه الخاص ومكتفياً بما يتضمّنه من معنى أدبي فيحكم له أو عليه دون الرجوع إلى المقاييس التى استقرت فى وجدان الإنسان وثبتت عبر الزمن. لذلك كان لزاما على الدكتور ثروت عكاشة، مؤلف الموسوعات الفنية التى سدّت فراغاً شاغراً فى المكتبة العربية، أن يتبعها بهذا المعجم القيّم حتى يتم رسالته التى كرّس لها حياته. إن مَسْحَه الشامل لتاريخ الفنون والحضارات الإنسانية، وترجمة أمهات كتب الأساطير والملاحم الإغريقية التى تعتبر حجر الزاوية لأى عمل درامي أصيل، والمحور الذى تدور حوله جميع الكلاسيكيات كان يلزمه أن يشفعه بدليل يستعين به الطوّافون فى دروب

المعرفة، حتى تتحقق المتعة الواعية والتذوّق المثقّف الذى يستند إلى أصول ثابتة وقواعد راسخة لا يزعزعها الهوى أو المزاج الخاص.

إن المثل الذى يقول «كله عند العرب صابون» لا يليق أن يتسلل إلى المجال الثقافى، ولايجوز مثلاً أن ينطبق على أحد الفروع – مثل التصوير المائي – ما ينطبق على فرع آخر من فروع التصوير. فهناك فارق كبير بين المائيات، والألوان الصمغية، والألوان الجيرية، والأحبار الملونة، والألوان «الإكليريكية» رغم أنها جميعا تستخدم الماء في إذابة المساحيق والأكاسيد إلا أن لكل منها مذاقا خاصا ورد فعل بصرياً ونفسياً مختلفاً هو الذى يكْسب الخامة ذلك التفرّد الذى هو المقابل للهجات الإقليمية المختلفة المتفرّعة من اللغة القومية الأم. إن هذه الفروق التى قد تبدو بسيطة هى التى تمحو الأميّة الفنية وتوسع دائرة المعرفة والوعي الجمالي الذى نشكو من ضحالته وضآلته.

ويضيف الدكتور ثروت عكاشة، الذى أثرى عقولنا وقلوبنا بهذا الكم من مؤلفاته القيمة، إلى رصيده الضخم هذا المعجم البالغ الدسامة، والذى لم يترك مصطلحا ثقافيا أو حضاريا إلاّ وذكره وذكر ما يرادفه باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية المرتّبة ترتيبا ألفبائياً. يجد فيه الناقد المتخصّص أو القارىء العادى ما يعينه على فهم كل وضعة أو حركة أو إيماءة فى رقصات الباليه، وكل نبرة أو نقرة أو نقلة فى السّياق الموسيقى، وكل ومضة أو لمسة أو خدشة فى مجال الفنون التشكيلية، إلى جانب كل ما يتعلق بالأعمال الدرامية الخالدة ومنابعها الأسطورية. يعرف القارىء كل تلك الدقائق ببساطة وإيجاز شديد مع شرح مبسّط لمدلولها التقنى. ويأتى الكم الهائل من الرسوم التوضيحية التى تتخلّل المصطلحات الفنية (وعددها ٣٠٠٠)، وكذلك نجد الـ ٧١٥ لوحة فنية فى مؤخرة الكتاب لتكون خير معين للقارىء على فهم أدق، وإدراك أعمق فينعدم اللبس وتعمّ الفائدة.. ولاشك أن كل مشتغل بالفن أو كل ناقد أو سوّاح فى آفاق المعرفة لا غنى له عن هذا المعجم الذى سيضىء له الطريق ويوفّر له الكثير من الجهد.



إن كل كتاب ذى قيمة علمية أو فنية يصدر عن أى كاتب عربي إثراء للفكر، ولبنة تضاف إلى صرحنا الثقافى، يرفع قامتنا أمام الشعوب التى سبقتنا فى مضمار المعرفة.

ولقد دأب كاتبنا الكبير والمؤلف القدير الدكتور ثروت عكاشة على مصاحبتنا من حين إلى آخر فى رحلات ثقافية ممتعة عبر الحضارات والفنون الرفيعة من خلال موسوعته الرائدة «العين تسمع والأذن ترى» لنغوص معه فى أغوار التاريخ وأعماق الحضارات نرى ونسمع أرقّ ما أبدعه الإنسان فى كل زمان ومكان.

والرحلة سعي طويل وممتع فوق محفّة ناعمة من الحديث الشائق، نتوقف أثناءها فى محطات مختلفة البيئة والمناخ وكأنها نوافذ نطلّ من خلالها إطلالة بانورامية على فنون الشعوب

صانعة الحضارات.

ولعل من أجمل المفارقات أن يصدر الجزء الثامن من هذه الموسوعة القيمة، وعنوانه «**الفن الفارسى القديم**» (إصدار دار المستقبل العربى. القاهرة) فى الوقت الذى انقشعت فيه أدخنة الصراع الساخن بين إيران والعراق لنتعرّف على الجذور العميقة لحضارة شعب إيران الذى يرجع تاريخه إلى ما قبل الميلاد بخمسة آلاف عام، والذى اتسعت رقعة امبراطوريته فى عصوره الذهبية وضمّت ما يقرب من الثلاثة والعشرين شعبا من مختلف الأجناس والأعراق.

ومتابعة ما يتدفّق من قلم الدكتور ثروت عكاشة متعة قلب وعقل، ونموذج رائع للأدب الرفيع الذى يتناول مختلف القضايا بأرستقراطية متأنقة يزينّها حسن اختيار للكلمات وصياغة ذكيّة للجمل والعبارات، تزفّها بلاغة الأديب المثقف، ودبلوماسية رجل السياسة، ومسئولية العالم المدقّق، وحساسية الفنان المرهف.

ولقد عايشت عن كثب بعض معاناة كاتبنا الكبير وهو يبحث عن المقابل العربى لبعض المصطلحات الفنية الأجنبية التى كانت تصادفه مؤلفا ومترجماً، ورأيت كيف ينقّب بإلحاح مُضْنٍ فى قواميس اللغة بحثا عما يطابق اللفظ ويعبّر عن المعنى دون لبس، حتى إذا لم يجده فيما بين يديه من المراجع سخّر كل مدخراته وخبراته اللغوية فى «نحت» كلمة جديدة تفي بالغرض وتؤدي المعنى. مثال ذلك المصطلح الذى التقى به لأول مرة فى كتابه الجديد وهو يتكلم عن الكائنات الخرافية التى كان يؤلفها خيال الفنان من أجزاء عدّة لمخلوقات مختلفة مثل أبو الهول المصرى، والكنطور والساتير اليونانيين، والتنين الصينى حيث استخدم كلمة «الملفّقة» تعبيراً عن عملية ترقيع و«تلفيق» لبعض الكائنات وتجميعها فى مخلوق واحد يرمز إلى كائن خرافي ليس له وجود فى الأصل..

كما أعجبتنى كلمة «المِدْفق» التى يشير بها إلى البُروز الأسطواني الذى «يتدفّق» منه السائل من الإبريق الذى كان الخزّاف الفارسي يشكّله على هيئة منقار الطائر، وهذا نوع من الدقة وأمانة الوصف التى ينفرد بها كاتبنا القدير.

ويتطرق المؤلف فى بدء حديثه إلى الأصول العرقية للشعب الإيراني وإلى العبادات والطقوس والمعتقدات التى كانت سائدة وأثّرت بدورها على إبداع الفنان، حيث لايمكن الفصل بين معتقدات الشعوب وبين تراثها الفنى.

كانت إيران مركز عقيدة تؤمن بإله واحد خالق السماوات والأرض اسمه أهورامزدا القاهر لقُوى الشر المتمثّلة فى «أهريمن» عدو الخير والفضيلة. كما قدّس الإيرانيون النار باعتبارها القوة الحارقة لعناصر الشر والباعثة للنور المبدّد للظلمة، ولهذا خلت حضارتهم من المعابد المغلقة، لأنهم كانوا يقيمون طقوسهم فى العراء.

ولقد أسهب المؤلف فى وصف مدينة برسبوليس التى أنشأها الامبراطور العظيم داريوس عام

٥٢٠ ق.م وجعلها مقرّ عرشه، وعرض بالوصف المستفيض المصاحب للصور واللوحات دقائق القصر الامبراطورى الذى يعتبر قمة الإبداع المعمارى وخاصة ما تزخر به جدرانه من منحوتات بارزة تذكّرنا بمنحوتات الفن المصرى القديم مع فارق فى الأسلوب والطراز.

وكما أثّر الفن الفارسى على فنون الشعوب المجاورة مثل آشور وبابل، كذلك تعرّض لمؤثرات خارجية نتيجة للمد اليونانى القادم مع فتوحات الإسكندر الأكبر، حيث أصاب الفن بعض «التأغرق» وطمس ملامحه الأصيلة بعض الوقت مثلما حدث للفن المصري فى عصر البطالمة، وهذه طبيعة التفاعل الحضاري الذى يعطي ويأخذ ويؤثر ويتأثر!!

وعندما فتح العرب بلاد الفرس واعتنق أهلها الإسلام كانت الحضارة الساسانية هى السائدة وقتذاك، وكان للمصاهرة بين التراث المحلي القديم وبين الفكر الديني الجديد أعظم الأثر فى إثراء الفن الإسلامي الوليد الذى مدّ ظلاله من حدود الصين شرقاً إلى المحيط الأطلسى غربا. حيث امتزجت عراقة الحضَر الضاربة فى أعماق التاريخ ببداوة الصحراء والعقيدة التوحيدية الوافدة من الجنوب لتصنع حضارة قدِّر لها أن ترسّخ أقدامها عشرات القرون بطابعها المتميّز.

وعلى الرغم من الاعتقاد السائد بتحريم التصوير فى الإسلام فقد زخرت «شاهنامة الفردوسي» الشاعر الفارسى العظيم بقصص ملوك الفرس وأبطالهم القدماء. كما تنافس المصورون فى تسجيل البطولات فى منمنماتهم التى بلغت درجة الإعجاز.



وتاريخ مصر كتاب مفتوح يقرؤه المتعلّم والأمّى على السواء، فالمصريون القدماء لم يتركوا صغيرة ولا كبيرة فى حياتهم إلا ودوّنوها، لا بالكلمة وحدها، ولكن بالصورة أيضاً. إذ جعلوا من جدران المعابد والمقابر لوحات تنبض بالحياة والدفء، حتى إن الناظر إليها ليخيل إليه أنه رجع آلاف السنين إلى الوراء، وأنه يخالط أهل ذلك الزمان فى ديارهم وحقولهم ومصانعهم ولهوهم وحزنهم لحظة بلحظة.

ولاتقتصر قيمة هذه الرسوم والتصاوير على ما فيها من وصف سردي أمين للأحداث فقط، ولكنها أيضا تعتبر آيات من الفن الرفيع المنفرد فى أسلوبه وطابعه. وخير ما يمكن أن يوصف به هذا الفن هو أنه «علوي مصفّى» يتجاوز حدود الزمان والمكان ويحلّق بالنفس فى آفاق من الصفاء والنقاء بغير حدود.

وعندما حاولت الكنيسة الأوروبية أن تخاطب جمهرة الناس وتعمّق إيمانهم بلغة سريعة الوصول إلى العقل والقلب لم تجد خيراً من جدران الكنائس والأديرة يصوّر فوقها عباقرة زمانهم أحداث الكتاب المقدس، ويجعلون عصرهم أزهى العصور بفضل هذه الروائع الخالدة التى تتحدّى قدرات البشر، وإذا كان ما أبدعه فنانو العصور الإسلامية فوق المخطوطات من منمنمات تفوق

الوصف فى رقّتها وشاعريتها، فإنها لاتقل روعة عما خلّفه عباقرة عصر النهضة.

ولعل من أهم هذه المخطوطات طرافة وشعبية هو مخطوط «مقامات الحريري» الذى يجمع بين ضفتيه الحسنيين؛ الصورة المرئية، والنص المقروء، فهما يصنعان معا «ثنائيا» لحنيا رائعا، يتحاور من خلاله عازف الكلمة مع عازف الشكل حوارا متصلا شديد المتعة والإثارة..

وصاحب المقامات هو القاسم بن على (١٠٥٤ – ١١٢٢) الذى كان يلقّب «بالحريري» إذ كان يظن أنه هو أو أحد آبائه يتّجر فى المنسوجات الحريرية، فالتصق به هذا اللقب وأصبح يعرف به أكثر من اسمه الأصلي. وعندما تم نسخ هذه المقامات سنة ١٢٣٧ م (٦٣٤هـ) ظهرت مصحوبة بالتصاوير الملونة التى أبدعها فنان زمانه العراقي الأصل يحيي ابن محمود الشهير بالواسطي.

وفن التصوير الوصفى illustration فن قديم قدم الإنسان. وفى رأينا أن الرسوم الفرعونية هى نموذج رفيع من التصوير الوصفي. وفى السنوات الأخيرة أصبح هذا الفن تخصّصا واسع الانتشار، وخاصة بعد أن تطورت الطباعة وفتح الكتاب صفحاته للصورة لتشارك النص فى التعبير عن مضمون الكتاب، ولقد عمل انتشار الصورة المطبوعة طباعة جيدة على توسيع قاعدة التذوق الفنى والجمالي بين الجماهير، مما يضاعف من أهميتها كرسالة ثقافية وحضارية على أعلى مستوى.

ولقد صدرت الطبعة الثانية من الكتاب الفاخر الأنيق «**فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى**» وهو أحد الإنجازات العظيمة للكاتب والأديب القدير الدكتور ثروت عكاشة فى سلسلة «العين تسمع والأذن ترى». ويضم الكتاب اللوحات التى أبدعتها ريشة الواسطى والتى يعبّر بها عن المقامات مقامة مقامة، إلى جانب شرح مفصّل من المؤلف لمحتويات هذه اللوحات.

والكتاب الفني فى العالم يعتبر «جوهرة» المصنّفات جميعاً وأغلاها ثمنا، ذلك لما تتطلّبه طباعته وإخراجه من نفقات باهظة وجهد مضنٍ وكفاءة عالية حتى تأتي الصورة المطبوعة مطابقة للوحة الأصلية. ولهذا يعتبر نشر هذا النوع من الكتب مغامرة كبرى، لا يجرؤ على الخوض فى مخاطرها إلاّ المؤسسات ذات الثقل والخبرة. وقد اقتحمت «دار الشروق» هذه المغامرة بثقة كاملة فى إمكاناتها، وقدّمت للمكتبة العربية هذه التحفة الثمينة، التى تعتبر خير نموذج لما بلغته صناعة الكتاب الفنى فى مصر. كما كانت اللمسة المبدعة للفنان الكبير محيى الدين اللباد من أهم العوامل التى أدت إلى ظهور هذه التحفة بهذه الروعة والجمال، فشكراً للكاتب، وشكراً للناشر، وشكراً للمخرج على هدية ١٩٩٣ التى تفخر بها المكتب العربية وكل قارئ عربى، وكل فنان تشكيلى.



وميكلانجلو علَمٌ من أعلام الفن وواحد من شوامخ التصوير والنحت والعمارة والشعر فى عصر النهضة، يقف على القمة فى مقابل عمالقة الموسيقى أمثال بتهوفن وڤاجنر وموزار.

وكتاب «معجزة .. اسمها ميكلانجلو» (إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مجلّد من القطع الكبير، أنيق الإخراج، يحتوى على ٢٤٤ صفحة من الورق المصقول، ويضم العديد من الصور واللوحات الملونة وغير الملونة التى تمثل روائع الفنان العظيم التى أنتجها فى حياته.

والكتاب أيضاً مهدى إلى صديق الدكتور ثروت عكاشة الكاتب والمؤرخ والناقد الفرنسى الكبير «رينيه ويج» الذى استضافه الدكتور ثروت عكاشة عندما كان رئيساً لمجلس إدارة البنك الأهلى لإلقاء ثلاث محاضرات فى «النور فى فن التصوير».

إن فكرة هذا الكتاب نبتت فى الفترة التى كان العالمٍ كله فيها يحتفل بمرور خمسة قرون على ميلاد الفنان الخالد ميكلانچلو.. وبالذات عندما دعى لإلقاء محاضرة عنه فى المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة، فوجد أن حياة الفنان الحافلة لاتسعها محاضرة واحدة، ولاينبغى أن نوجزها فى حديث «محصور فى سويعات» فوجد نفسه مدفوعا لإيفائه حقّه من التعريف لقرّاء العربية «تقديراً أو وفاء من جيلنا الحالي لواحد من الرواد الأوائل الذين تظل البشرية دائما مدينة لهم بالكثير من الفضل والإكبار».

والذى يقرأ للدكتور ثروت عكاشة يجد نفسه محمولاً على محفّة وثيرة من الأسلوب الرفيع، ودقة التعبير، ورقة السرد، ورشاقة الكلمة، وأناقة العبارة، وسلامة اللغة، وأرستقراطية اللهجة ونبل المذاق، ويجد نفسه يرتفع إلى الأفق الذى يحلّق فيه الموضوع المطروق، وكأنما قرّر المؤلف منذ أن أمسك بالقلم ألاّ يرتضي بغير الآفاق العليا يسبح فى مراقيها، وألاّ يعاشر غير الشوامخ والعمالقة، وألاّ يتحدث عنهم إلاّ بما يرقى إلى مستواهم الشاهق، ويتواءم مع مكانتهم المرموقة.

وفى مطلع الكتاب يشير المؤلف إلى حقيقة مهمة، وهى أن العبقريات كالمعادن النفيسة النادرة تظل دفينة فى مناجمها حتى تمتد إليها يد الخبير لتخرجها إلى النور. وقد كان من الممكن أن تظل عبقرية ميكلانچلو مغمورة فى القرية التى وُلد فيها لولا أن مناخ العصر، وحكّام العصر كانوا على درجة من الوعى ورفاهة الحس وعمق الثقافة بحيث فتحوا جميع المنافذ لتنفذ منها أنوار المعرفة والفنون. وكانت أسرة ميديتشى وباباوات روما المثقفون هم الرعاة الذين احتضنوا المواهب واستقطبوا الكفاءات، وهيّأوا المناخ الصالح للعبقريات لكى تبدع وتجعل من روما قبلة الدين والفن معاً. ويشير المؤلف أيضاً إلى أن الحضارة لاتنبت من فراغ، وأنها تتولّد كالشرارة من الاحتكاك الفكري والثقافي بين العقول والمواهب، وبين الفكر المتحرّر والمتجدّد ومعطيات التراث، وأن المذهب الإنساني الذى كان القاعدة العريضة التى شيّد عليها عصر النهضة صرحه الشامخ، كان وليد التفاعل التاريخي بين الكلاسيكية والفلسفة الأفلاطونية، والتصوف المسيحي واحترام الجمال الحسّي وتلاحم الروح والجسد لتصنع واقعاً جديداً «تتجاور فيه آلهة الحب مع العذراء فى لوحات بوتيتشللى، مثلما تتجاور تماثيل باخوس إله الخمر مع تماثيل المسيح فى أعمال

ميكلانچلو» . وتصارعت المتناقضات فى دوّامة التفاعل الدرامي لينجم عنها هذا اللون الشبابي المتوهّج الذى ميّز عصر النهضة وجعله المنارة التى بسطت أنوارها فى ربوع العالم الغربي كله. وكان بعث كلاسيكيات اليونان والرومان فى قوالب ومذاقات جديدة، بعد أن تخطّت أحداث القرون الوسطى وقوالبها المحنّطة، هى الشرارة التى بعثت الحياة فى إبداع الكاتب والفنان والموسيقي والمعماري، وتعلّم أصحاب المذهب الإنساني فى فلورنسا لغة اليونان القديمة وكتابتها على أيدي معلمين من اليونان. وترجموا أمّهات الكتب إلى اللاتينية التى وجدوها أكثر مرونة فى الإفصاح الأدبي عن لغة «قساوسة العصور الوسطى» .

فى هذا المناخ الصحّى الشّاب المتفجّر، ظهر ميكلانچلو الذى جعل من رخام كرارا عجائن ليّنة يصنع منها روائعه التى تكاد تنطق لشدة مايشعّ منها من حيوية وقوة. وفى هذا المناخ الصحّى فردت الجدران والأسقف أسطحها لكى يبسط فوق مساحاتها الشاسعة ملاحمه التصويرية التى تعتبر من معجزات التصوير الجداري عبر التاريخ. وفى هذا المناخ الصحي أيضاً وضع التصميمات المعمارية لأجمل الصروح والكنائس ومقابر البابوات.. وكان أبطاله الآدميون هم العنصر الأساسي الذى يشكّل منه ملاحمه.



وفى العشرينيات من هذا القرن، عندما كنت أنا وبعض الزملاء نلهث للّحاق بقافلة الحضارة، التحقنا بأول مدرسة للفنون الجميلة، استجابة لقلوبنا المتعطّشة إلى قطرة من الغيث المنهمر على العالم المتحضّر الذى كنا نسمع عنه ولانراه، حدث أن منحتني إدارة المدرسة جائزة تفوّق عبارة عن كتاب باللغة الفرنسية عن الفنان الفرنسي الكبير «آنجر» وفرحت بهذا الكتاب القيّم فرحة تفوق كل وصف، إذ كنت أرى بين صفحاته ماذا تعنيه كلمة لوحة، وماذا تتضمّنه هذه التسمية من سحر لايقاوم. كان الكتاب مطبوعا باللون الأسود، إذ أن الطباعة الملونة لم تكن معروفة فى ذلك الحين. ومع ذلك سمحت لخيالي أن يتصور هذه اللوحات بألوانها الطبيعية وأنا أعلم علم اليقين بُعْدَ ذلك عن الواقع.

وهكذا انفتحت مواهبنا كالزهور البرية مكتفية ببضع قطرات تقاوم بها جفاف الحرمان. وكان جيلنا سعيدا بذلك، فقد كنا مثل الأطفال الحديثي الولادة الذين حُرموا من لبن أمهاتهم، واكتفوا بما يقدّم لهم من ألبان معلّبة أو غذاء صناعي يواجهون به الحياة، عملا بالمثل القائل مَنْ لم يصبْ لحماً فلْيُصبْ مرقاً.

قفزَت إلى ذاكرتيَ تلك الأيام العجاف وأنا أتصفّح المجلد الضخم الذى تفضل مؤلفه الدكتور ثروت عكاشة بإهدائه لى كما عوّدني دائما وهو «فنون عصر النهضة: الرنيسانس» (إصدار دار السويدى للنشر. أبوظبى) الذى يعدّ بمثابة بساط سحرى يطوف بقارئه فنون العالم وثقافاته، وكان هذا المجلد إحدى الحلقات المكمّلة لسلسلة «العين تسمع والأذن ترى» .

ولايمكنني أن أصف عنف «الشّهقة» التي داهمتني وأنا أتصفّح هدية العام الجديد، شهقة انبهار، أسلمتني إلى ما يشبه الذهول. فقد كان الإيقاع الهاديء الذي يصاحب السلسلة وهي تنمو نمواً هادئا حلقة بعد أخرى، من نوع «الكريشندو» الذي يتدرّج في عنفوانه وهو يقترب من ذروته. ولكنه في هذا المؤلف يمثّل نقرة هادرة تبدو من هولها كأنها نبرة الختام التي يختم بها المؤلف سيمفونيته.

إنها إحدى سمات العالم الكبير ثروت عكاشة فارس المفاجآت الذي يعدو بلا توقّف، ويهرول دون إبطاء وراء الكمال الذي يسْدله على جميع إنجازاته التي هي في رأي الجميع كان ينبغي أن تكون نتاج مؤسسة ضخمة وليست من عمل فرد واحد. فقد قرّر الرجل العظيم عندما ترك وراءه وزارة الثقافة أن يكوّن بمفرده وزارة «الرجل الواحد» بكل ما يتبع ذلك من أعباء ومسئوليات لا حدَّ لها. وأن يمسك قيثارته بكلتا يديه يعزف عليها منفردا تارة، وتارة أخرى يمسك بعصا القيادة يدير بها المقاطع اللحنية بين العازفين ببراعة منقطعة النظير.

إن هذا المشروع الموسوعي الذي بدأه المايسترو الكبير في ظروف نعلم مدى قصورها عن تحقيق مثل هذا الحلم الثقافي العملاق قد يصيب بالإحباط أي مغامر يفكر في أن يلقي بنفسه في دوّامته، وذلك لبعد واقعنا عن مصادر المعرفة الوثائقية، مكتبية كانت أو متحفيّة، وخلوّ السّاحة من الناشر الفدائي الذي يتحمّل مصاعبه، وقلة الإمكانات المادية والتقنية التي تنجز مثل هذا المشروع الضخم في مستواه الرفيع... ولكن الإرادة تصنع المعجزات، وصدرت الموسوعة رغم كل ذلك لترصّع المكتبة العربية بأرفع الأوسمة في فن الكتاب شكلا ومضموناً.

إن معرفتي الوثيقة بالمبدع الكبير ثروت عكاشة تجعلني أشفق عليه أحياناً من مغامراته التي يُصرّ على أن يثري بها واقعنا الثقافي، وذلك بما تتسم به شخصيته من مثاليات يندر أن تجتمع في شخص واحد. من أمانة علمية تبلغ درجة الوسواس، وانضباط عسكري بالغ الصرامة، وتحليل معملي بالغ الدقة، وإرادة فولاذية تتحدّى جميع الصعاب، وحب غامر يجعل الأسلوب الأدبي ضربا من ضروب الغزل.

ففي محاولة منه لصقل اللغة والارتقاء بالكلمة العربية إلى أعلى مدارجها نراه يبتدع أو يستخدم بعض المصطلحات غير المتداولة، فيستعمل كلمة «محْرف» بدلاً من كلمة «مشغل». وكلمة «طبيعة قمراء» بدلاً من «طبيعة مقمرة» وكلمة «خطوط متأوّدة» بدلا من «خطوط متثّنية» وكلمة «مرقاش» بدلا من كلمة «فرشاة». كما أنه يستعير اللغة القرآنية في وصف المواقف المأساوية ليعبّر عن هولها فيقول وهو يصف إحدى لوحات «ميكلانجلو» التي يصوّر فيها يوم الحساب «يَصْلَى نارا حامية، يسمع لها شهيق وهي تفور، بلا حميم يشفع له، وليس له طعام إلاّ من ضريع ومن غسلين».

إن معنى كلمة «الرنيسانس» المتداولة هو البعث أو الإحياء، ومن هنا كانت فكرة البعث مرتبطة أشد الارتباط فى أذهان الإيطاليين بفكرة إحياء مجد روما القديم المندثر، بعد أن كانت الفترة بين العصر الكلاسيكي الذى يتطلعون إليه بإعجاب وعهد الإحياء الجديد الذى يصبون إليه بمثابة فاصل مظلم، ومن ثم كان البعث أو الرنيسانس هو المصدر الذى انبثق منه اعتبار الفترة التى بينهما هى عصر وسيط.

ولقد تركّزت النهضة الحقيقية – التى كانت تزاوجا غير مألوف بين العبقرية والطاقة والظروف – حول مدينة فلورنسا التوسكانية. فلأول مرة منذ عصر أثينا الذهبي أثبت الفنانون والعلماء والساسة مجتمعين أنه ما خلا زمن من عجيبة من العجائب، لكن أعجب العجائب كلها هو الإنسان بسعيه الدؤوب نحو الاكتشاف والتطور. وخلال قرن كامل ظهرت كوكبة من عباقرة الفن الذين استحدثوا «إيقونوغرافية» جديدة يزهو بها عصر النهضة.

هذا هو الموضوع الذى يدور حوله هذا الكتاب الذى نحن بصدده. وقد اختار المؤلف بدقة نجوم صنّاع الحضارة الذين أضاءوا سماء الإنسانية بأسمى القيم وأرفع المُثل، مبدلّين بالصقل والتهذيب طبيعة الإنسان المتدنّية عن طريق إبداعاتهم ورفعها إلى آفاق الكمال الإنساني. وهكذا تنطلق صفحات الكتاب لتؤلف فى مجموعها سماء ممتدة تتألق فى رحابها هذه الأسماء الخالدة: مزاتشيو.. فرا أنجيليكو .. أوتشللو .. فيليبوليبي.. جوتزولي .. جرلاندايو .. ليوناردو دافنشى.. بوتشللي.. ميكلانچلو.. پييرو دللا فرانشسكا.. ورافايللو .. وغيرهم..

ويؤكد المؤلف جانبا مهماً من الشمولية المعرفية لدى فناني تلك المرحلة التى كانت عصر نهضة شاملة فى جميع روافد الحياة، فيبين لنا أن فناني ذلك الزمان لم يكونوا دعاة جمال مظهري فحسب، وإنما كان لهم دور بارز فى العلوم والرياضيات والفلسفة، مؤكدين بذلك أن وحدة المعرفة هى الأسلوب الأمثل للتكامل الإنساني الذى يثرى المحصّلة المعرفية ويوسّع دائرتها. ويضرب بذلك مثلا بأحد نجوم عصر النهضة، وهو الفنان الشامل ليوناردو دافنشى الذى كان يجمع بين الفن والعلم والدين والفلسفة فى محاولة لدحض فكرة استقلالية العلم التى سادت فى العصور الوسطى. ولقد امتلأت مذكرات هذا الفنان والمفكر العبقرى بدراسات غاية فى الأهمية فى علم التشريح، والجيولوجيا، وعلم المنظور. ولعل من أهم دراساته تلك الرسوم التخطيطية التى توضّح وظائف جناح الطائر التى تمكّنه من التحليق فى الفضاء. ولاشك أن هذه الرسوم هى التى مهّدت لاختراع الطائرة التى أصبحت وسيلة شائعة للتنقل بين أطراف الأرض فى العصر الحديث.

ويفرد المؤلف مساحة كبيرة من الكتابة لتحليل لوحة «الموناليزا» التى أصبحت أشهر لوحة شخصية فى التاريخ. ويكشف عن القيم الفنية والتشكيلية التى انصرف عنها بعض النقاد وعامة الناس، وأوغلوا فى وصف ملامحها الناعمة، وابتسامتها الساحرة، ونظراتها الحالمة، وغير ذلك من

هامشيات، ولكن المؤلف يكشف عن مزايا تشكيلية وتقنية أخرى يضيفها إلى المفاهيم الدارجة فيتضاعف استمتاع المتذوق بهذه اللوحة الأسطورية النادرة.

ويبلغ الكتاب ذروته فى الجزء الذى يضم سيرة عبقرى العباقرة «ميكلانچلو» وأعماله. إذ لم يَجُدْ الزمان بمثله مصوّرا أو نحاتا أو مهندسا أو شاعرا. فقد كان يذهب إلى جبال «كارارا» ويشاهد الكتل الرخامية وهى ترتفع شامخة كأنها تناطح السحاب، ويغوص فى أعماقها ويعرّيها مما تراكم فوقها وحولها من طبقات الرخام، فيرى بداخلها تماثيل كاملة تختبىء وراء القشرة، وما عليه إلا أن يعرّيها من هذه القشور السطحية التى تخرج إلى الوجود آيات تنضم إلى نظائرها فى منظومته النحتيه الفريدة.

لقد أجمع المؤرخون والنقاد على أن هذا الفنان هو الوريث الشرعي لكلاسيكيات الإغريق والرومان، وأنه تفوّق عليهم بتلك الحيوية الحركية والشموخ البطولي اللذين خلعهما على تماثيله، وكان يدرك ذلك بفطرته حتى أنه عندما وضع اللمسات الأخيرة فى تمثال «موسى» القابع فى كنيسة القديس بطرس فى »ڤينكولي» قال له بلهجة واثقة آمرة «لماذا لاتنهض وتتحرك ياموسى» ؟؟ كأن الإنسان لدى ميكلانچلو تحفة الخالق الذى نفخ فيه من روحه، لهذا يجعله محور إبداعاته وبؤرة الصدارة التى تنبثق منها تماثيله ولوحاته بلا استثناء. وكان من فرط ولعه بالإنسان العاري يبالغ فى التغنّى بمفاتن جسده، ويفرط فى إظهار قوته البدنية عن طريق عضلاته الناتئة فيبدو كأنه أحد أبطال الإغريق، أو إله من آلهة الأولمب. وأحيانا تنعكس مظاهر القوة البدنية على نسائه العاريات أيضاً فيبدين كأنهن أنصاف رجال، ولم يكن الاسترجال يزعجه لأن مثاليته ترفض الضعف والرخاوة حتى فى المرأة أرق المخلوقات جميعا!!!

استطاع ميكلانچلو أن يتربّع فوق عرش الفن كأحسن نحّات ومصوّر فى جميع العصور، تشهد بذلك المساحات العملاقة التى تزيّن سقف وحوائط مصلّى «سيستينا» فقد كان يتحدّى بها نفسه وأقرانه ويسابق الزمن، ويعمل المستحيل لإنجاز هذا المشروع غير المسبوق مستلقيا على ظهره ليل نهار. تتساقط الأصباغ على وجهه وعينيه حتى تكاد تفقده بصره، دون أن يثنيه ذلك عن إتمام هذا المشروع التاريخي الفريد الذى استغرق أربع سنوات من عمره تساوي أربعة قرون من عمر الزمن.

ولايتجاهل ميكلانچلو النظريات الفلسفية اليونانية التى كانت سائدة فى زمانه، فيستعير النظرية الهندسية الأفلاطونية، التى تقول إن الدائرة والمربع والمثلث هى الركائز الكونية الأساسية التى تحمل فوق أضلاعها هذا الكون البديع. وكان يطبّق هذه النظرية على تكويناته التى تغطي سقف المصلّى فى تناسق وتناغم رائع، فيبدو هذا النسق الهندسى فى أروع وأحلى صوره التى تصيب من يراه بالنشوة والراحة.

ولكى يبرز المؤلف جمال وروعة هذه اللوحات فقد أفرد لها صفحات بانورامية ملونة، عبارة عن «مطويّات» تقترب من المتر طولاً لكى تُمكّن عين الرائى من أن تضم هذه المنظومة كاملة فى مواقعها من السقف الهائل. وهذا سبق لم يحدث فى أى مطبوع فني عربي قبل ذلك. ثم يفرد صفحات

أخرى كاملة يركز فيها على تفاصيل اللوحات التى تؤكد أنه ليس فى الإمكان أبدع مما حققه هذا الفنان عندما يترجم الخيال الذهني إلى واقع مرئي يفوق ما يشاهد فى الطبيعة جمالاً وجلالاً حتى يمكن القول بأن هذا الإنجاز عمل ملهم من وحي السماء، وليس عملاً من صنع البشر.

هذا ويشير المؤلف إلى أعظم وأخطر حدث تكنولوچي فى أواخر القرن العشرين، وهو قرار المسئولين الإيطاليين أن يتولى كبار المتخصّصين ترميم هذا العمل الملحمى الكبير. ورغم حساسية هذا العمل الخطير فقد أعادت الخبرة إلى هذه الرائعة بهاءها ورونقها. وقد استغرق هذا العمل سنوات طويلة تجدّد بعدها شباب السقف والجدران، وزالت عنها تجاعيد السنين وبصمات الزمن!!!

وثمة ظاهرة أخرى جديرة بالإشادة، وهى أن مؤلف هذا الكتاب ما كاد يعلم بفتح أبواب «مصلّى سيستينا» للجمهور بعد انتهاء ترميم ما يضمّه من لوحات خالدات رائعات للفنان ميكلانچلو، حتى رأى وهو فى مرحلة الإعداد والتجهيز لظهور كتابه ضرورة عودته إلى زيارة «مصلّى سيستينا» بقصر الڤاتيكان، فقصد روما فى نوفمبر ١٩٩٥ حيث بهرته نضارة الألوان، فعقد العزم على إظهار لوحات هذا المصلّى بعد التنظيف والترميم فى كتابه هذا، حتى يوصل هذا الإشراق اللونى إلى الأجيال العربية المعاصرة، فانبرى يسعى للحصول على صور فوتوغرافية أمينة لاستخدامها – وكان دون ذلك شوك القتاد – إلى أن وفّق فى الحصول على ماكان يصبو إليه لينشرها فى أربع وخمسين لوحة ملونة، متعمّدا المقابلة بين خمس لوحات من موضوعات الخلق ويوم الحساب كما كانت عليه قبل الترميم، وكما أصبحت عليه بعده.

ولانجد أى حرج عند وصف مآثر هذا الكتاب الموسوعي الذى نتحدث عنه، والذى صاغه مؤلفه بعرقه ودمه بحكمة بالغة دون إفراط ولاتفريط.

إنه رحلة مثيرة وممتعة فى بحور المعرفة، ترسو فيها العين والعقل فى جزر تتجاور كأنها جنان وارفة فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، حيث يتناسج المظهر والجوهر لتحقيق هذا العمل الشمولي الذى يغذّي العقل والنفس معا.

ولعل أهم مايميّز هذا المؤلف كمرجع تاريخى وفنى بالدرجة الأولى هو الاهتمام بإخراج اللوحات الداخلية التى تبدو من شدة دقتها كأنها جولات داخل أماكن حقيقية وليس جولات وهمية بين ضفّتى كتاب مطبوع.

هناك ملحوظة مهمة يجب أن نختم بها هذه النبذة، وهى أنه لولا تضافر بعض المثقفين القادرين فى الشرق العربي، ولولا تكاتف بعض البنوك والمؤسسات التى تؤمن أن الرخاء المادي لاينفصل عن الرخاء الثقافي، لما برزت هذه التحفة التى تمثل وساماً على صدورهم جميعاً.

حقيقة أخرى أقولها بصدق، وهى أن الوعى المعرفى المتكامل هو الوحيد الذى يجعل العين تسمع، ويجعل الأذن ترى متجاوزين بذلك وظائفهما الخلقية. وهذا هو ما يمكن أن يحقّقه أمثال هذا الإنجاز العظيم، وهذه دعوة لمن يرى ويسمع..

وقد لا أعدو الحقيقة إذا قلت إن موسوعة تاريخ الفن «العين تسمع والأذن ترى» للدكتور ثروت عكاشة والتى بدأت فى الظهور منذ مطلع السبعينيات، وصدر منها عشرون جزءاً حتى الآن هى التجسيد الأمثل للمتحف الخيالى الذى نادى به وحقّقه الأديب الفنان آندريه مالرو.



وما يلبث فارس الكلمة، ومايسترو ثقافة العين والأذن، الدكتور ثروت عكاشة، أن يواصل رحلاته المثيرة عبر الحضارات القديمة، لايعبرها عبور السائح الذى لايشغله سوى الطلاء الخارجي للتاريخ، وإنما يجول خلال التراث العريق، ويغوص فى أعماقه حتى النخاع متفحّصا ما يرى منه ومالايرى، مؤكداً عن إيمان وحب أن الصروح الحجرية ليست منشآت صمّاء، وإنما كيانات حيّة من ذوْب عقول وقلوب، ومُهَج وأرواح...

إن هذا الإيمان العميق يدعو العاشق إلى الانصهار التام فى العصر البائد الذى يرتاده، والاندماج الكامل فى حياة المجتمع الغائب الذى يقوم بزيارته والحجيج إليه..!!

وللحضارات سمات وملامح عضوية ومعنوية مثل الملامح البشرية تماماً، حيث تمتد أصابع الزمن لتصبغ المجتمعات والشعوب بصبغات ذات سمات خاصة نتيجة تفاعلها مع ظروف الزمان والمكان. وتصبح هذه الظاهرة طابعاً وملمحاً يطلق عليه الشرّاح «طرازاً» أو «طابعاً». فمثلا قد يطفو فوق السطح طموح بطولي أدواته القوة والتفوق العسكرى والتوسّع الجغرافي، فنرى هذا الطموح يتغلغل تلقائيا فى خلايا المجتمع، وتتسلل تبعا لذلك مظاهر القوة إلى الإبداعات الفنية حتى نكاد نسمع صليل السيوف تردّده أبهاء المعابد، ومدرّجات المسارح، وكل ما تبوح به معطيات ذلك العصر من شموخ عملاق، واعتزاز بالقوة. ولعل خير مثال لذلك مايتضح من الحضارة الرومانية التى امتدت لتفترش الأرض كلها، ولم تترك بقعة منها إلاّ وتركت بصماتها فوق أديمها...!!

لقد قرر الربّان الكبير أن يطوف حول الأرض، ويغوص فى أعماق التاريخ فى رحلة أشبه برحلات كبار المكتشفين القدامى، وهو يعلم أن مثل هذه المغامرة تتطلب أدوات وإمكانات خاصة تمكّنه من اختراق الزمن وتحدّى الظروف المعوّقة وما أكثرها!!!

كان قلمه الذى يملك ناصية اللغة أداته الوحيدة التى يغوص بها فى أكثر الأغوار عمقاً. وبذكاء شديد استطاع أن يجعل من قلمه الرشيق بساطاً سحرياً يسابق به الريح، وينطلق

[اللوحات على الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]

(١) روبنز، مشهد وصول ماريا دى ميديتشى إلى ميناء مرسيليا (تفصيل)، متحف اللوفر.

(٢) فراجونار، لعبة الاستغماية (تفصيل)، متحف اللوفر.

(٣) ڤيرونيزى، لوحة جدارية زخرفية (فريسك)، ڤيلا باربارو، مازيرا.

(٤) ديلاتور، المنجمة قارئة الطالع (تفصيل)، متحف المتروبوليتان، نيويورك.









به حيث يشاء وكيف يشاء. وتتحول حواس المايسترو كلها إلى ملكة شمولية جامعة يستطيع بها أن يزيح الأستار التى أسدلتها المفاهيم الخاطئة على التراث الإنسانى العظيم. ومن هنا جاء عنوان سفْره الرائع «العين تسمع والأذن ترى» وكأنما أراد عاشق التراث أن يقول إن الحواس وحدها أدوات قاصرة بل وخادعة أحيانا. وأنها ليست وسائل الإدراك المثلى، وأن هناك ملكة لها قدرة الإحاطة تتخطّى قدرات الحواس وتلمس جوهر الأشياء لتعرضها تحت بؤرة الضوء بعد أن تصبح حقيقة علمية موثوقاً بها.

لقد أراد المايسترو الكبير أن يرسم للقارىء العربى خريطة شاملة شديدة الوضوح يستطيع على هدْيها التجوال فى جميع حضارات الإنسان دون أن تبتلعه مجاهلها. فكان قلمه السحري يهبط به فوق المواقع التراثية والحضارية العريقة يجمع كل ما يحتاجه من معلومات بين صفحات كتابه، حتى تجمّع لديه منها عشرون كتاباً ألّف منها موسوعته النادرة.

لقد شملت هذه الموسوعة كل ما يحتاج إليه دارس التراث من معلومات حول تاريخ الفن المصرى القديم، والفن العراقي القديم، والتصوير الإسلامي، والعمارة الإسلامية والتصوير الفارسي والتركي والمغولي، والفن الإغريقي، والفن الرماني والبيزنطي والقوطي، وأخيراً عصر النهضة الأوروبي.

ويقف عاشق التراث على مشارف آخر رحلاته يتطلع إلى امتداده اللامتناهي يغمره شعور قدسي غامض.. فقد جاء إلى هذه الساحة ليغترف من ذخائرها مادة يضمّها كتابه الجديد...

ولكن .. أى كتاب؟؟ أى كتاب مهما بلغ من الضخامة والفخامة جدير بأن يضم بين ضفّتيه هذا التراث الخالد؟؟ بحيث يكون مظهره وجوهره على مستوى هذا التراث!!

إنه على يقين بأنه يعبر الوادى المقدس لحضارة الحضارات.. وهو على يقين أيضاً أن عبور هذا الوادي له طقوس بروتوكولية صارمة يجب أن يلتزم بها الزائر قبل أن يمسك قلمه ليكتب ويسجّل..

إن هذه الطقوس تفرض عليه أن يخلع نعليْ الرأى المسبّق، وأن يطهّر قلمه بماء التواضع، وأن يُحْسن الإنصات إلى همس التاريخ. وأن يهيّيء صفحته البيضاء لاستقبال انفعالات اللحظة، وألا يلهيَه الانبهار عن التأمل الهاديء العميق، والحوار الجاد مع أروع إنجازات الإنسان.

لقد سبق له عبور هذا الوادي قبل ذلك بعدة سنوات أصدر بعدها كتابيه الثامن والتاسع من هذه السلسلة تحت عنوان «عصر النهضة» من إصدارات هيئة الكتاب.. ولكنه عندما أعاد النظر إلى هذين الكتابين داخل السلسلة أحسّ بنوع من تأنيب الضمير لعدم تناسب مظهر الكتابين مع عظمة وجلال العصر الذى يحكى عنه.. وأحس أيضاً أن من واجبه الاعتذار لعصر النهضة لأنه لم يوفّه حقه من التقديم اللائق...

كانت الصورة التى تخيّلها المايسترو الكبير أكبر من الإمكانات المتاحة وقتذاك.. وكان يعلم كوزير سابق للثقافة، أن نشر الوعي الثقافي فى البلاد المتحضرة لا تقوم به الحكومات

وحدها، وإنما هو مسئولية أدبية للمؤسسات والبنوك والهيئات والأفراد المقتدرين. وقد كان هو نفسه يقوم بذلك عندما تولّى رئاسة البنك الأهلى المصري فكان أول من أقام متحفاً للفنون من ميزانية البنك وأول من دعا كبار النقاد العالميين لإلقاء المحاضرات الفنية وطبعها بعد ذلك فى كتب قيّمة يثري بها المكتبة العربية!!!

هنا قفزت إلى مخيلته الطريقة العملية التى يحقق بها حلمه الكبير. وكانت اتصالاته الدؤوبة بالهيئات والمؤسسات والأصدقاء الأوفياء سببا فى ظهور هذين المجلدين بهذه الصورة النادرة التى تجعلهما هدية القرن العشرين لأجيال القرن الحادى والعشرين!! ويالها من مناسبة وهدية!!!

إن المجلد الأخير من هذه السلسلة الفاخرة الذى يطرق أبواب حضارة «الباروك» (إصدار دار السويدى للنشر. أبوظبى) يصحب القارئ فى رحلتين غاية فى الإثارة والإنارة. رحلة معرفية على أعلى مستوى من خلال النص الأدبي الأمين الدقيق، ورحلة بصرية تقوم بها اللوحات الملونة المطبوعة بدقة بالغة غير مسبوقة، بحيث تبدو كأنها انعكاسات للوحات الأصلية فوق مرايا شديدة الصفاء حتى يخيل للمشاهد أنه يقوم بجولة حقيقية داخل المتاحف والكنائس والأماكن التى تضم هذه اللوحات.

ويالها من رحلة ليس لها نظير يقوم بها متصفّح الكتاب وهو جالس إلى مكتبه دون أن يتكبّد مشاق السفر والانتقال إلى أماكن ومواضع يتعذّر أو يستحيل الوصول إليها.

وتبلغ أمانة المؤلف ذروتها عندما يقدم هذه اللوحات لأول مرة فى تاريخ الطباعة فى مساحات هائلة تكاد تقترب من مساحات اللوحات الأصلية عن طريق «مطويّات» بالغة الطول تتحول ببساطة شديدة إلى «حوائط» من ورق عندما يفردها القاريء وتنبسط أمام عينيه فى سلاسة منقطعة النظير. وهكذا تتحول صفحات الكتاب إلى وثائق أمينة تمكّن الباحث من التعرّف على دقائق اللوحات دون أى جهد بصري...

ومادمنا نتحدث عن الشكل والمضمون فلابد من التعرض للجهد الرائع الذى بلغه التصميم الهندسى للنصوص واللوحات والفراغات، فهناك عرف متداول فى عالم النشر يقول إن فن إخراج الكتاب لايختلف عن فن «السفرجة» الذى يتبعه الطاهي الماهر المثقف فى الموائد الرسمية، وكيف ومتى يقدّم أصناف المأكولات والمشهّيات والحلوى بنظام دقيق وصحّي بحيث لايفقد المدعوون شهيتهم بالامتلاء السريع، أو يصابون بوعكة معوية تفسد عليهم متعة كل ماتناولوه من الطيبّات!!!

إن عرض محتويات الكتاب داخل هذا الكم الهائل من الصفحات يحتاج إلى سيكولوجية بصرية ونفسية تربط القارئ بكل تفاصيله دون أن يصيبه الملل أو التثاؤب والصداع.

ويتباهى الكتاب بحجمه وأناقته وفخامته وشكله أمام بقية السلسلة، الأمر الذى يحيله من

حيث المظهر إلى تحفة طباعية حقيقية لا مجرد معلومات داخل صفحات كتاب. ويعود ذلك، كما أسلفنا، إلى أهمية المرحلة الفريدة التى يتعرض لها الكتاب تاريخيا وحضاريا، مرحلة عصر النهضة.

إن ايمان المؤلف وإصراره على أن يوازي شكل الكتاب مضمونه ومحتواه، يتحقق بكل أمانة فى المجلّدات الثلاثة التى يقدّم فيها «عصر النهضة» بكل أبعاده وروافده، وما انبثق من تحت عباءته من طرز وليدة كان لها خصائص ذاتية، ما لبثت أن كبرت وتعملقت وتألقت فى الحقبة الأخيرة من القرن الخامس عشر ثم والسادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، وتغلغلت فى فرنسا وأسبانيا والبرتغال والأراضي الواطئة. ويقف على قمة هذه الطرز طراز «الباروك» الذى جاور أعرق الحضارات وجذب إليه اهتمام العالم كمنافس خطير يقف ندّا قوياً أمام كلاسيكيات روما عاصمة «الكثلكة» فى العالم.



تجاور شبه الجزيرة الإيطالية التى يحتضنها البحر الأدرياتى عدة جزر صغيرة تداعب شواطئها أمواج البحر الأبيض المتوسط، أعرق بحور الدنيا. أهمها جزيرة (البندقية) التى يتيح لها عدم التصاقها المباشر بشبه الجزيرة الأم شيئاً من الاستقلالية الجغرافية صاحبها نوع من التفرد فى شتى مناحى الحياة، لقد كان موقع هذه الجزيرة والأسطول القوى الذى تملكه سبباً فى نجاتها من الغزاة الطامعين، كما كان لموقعها كمرسى مهم للسفن العابرة بين الشرق والغرب أهمية ملاحية وتجارية كبيرة، إذ أصبحت معرضا للسلع التى تحملها السفن العابرة، ومنفذا لما تحمله من إبداعات تزهو بخصائصها الفنية والتقنية التى تشدو بمباهج الحياة إلى الأعماق الأوروبية.

كل هذا جعل من هذه الجزيرة المعبر الطبيعى الذى دخلت منه مؤثرات الشرق البيزنطية إلى إيطاليا وأوروبا.

إن التهجين الحضارى الذى يحدث تلقائيا بين الشعوب المتقاربة ترك بصماته الغائرة على فنون هذه الجزيرة، وأسفر عن لون من الثقافة سرى فى شرايينها لايمكن أن ينساب بشكل مباشرة إلى ثقافة شبه الجزيرة، ولا إلى الثقافات الوافدة.

هذا المزج الثقافى إذا كان قد أثرى فنون البندقية، وجعلها ندا لروما وفلورنسا، إلا أنه أثار حفيظة النقاد المخضرمين واعتبروه تشويها للمقدسات، وتدنيسا لأعظم فنون العصر. ولقّبوه بالفن السوقي أو الفن البزرميط أو الفن اللقيط، ولم يجدوا له تسمية مباشرة تعبّر عن هذا الهبوط خيرا من كلمة «الباروك».

و«باروك» أصلها كلمة برتغالية تُنطق هكذا «باروكو» يطلقونها على اللآلئ المشوّهة التى يعثر عليها الغواصون فى قاع البحر، ومن عادة النقاد المتزمتين أن يطلقوا على كل حركة جديدة مسمّيات مستهجنة مثلما فعل النقاد الفرنسيون عند بزوغ فجر المدرسة التى تحتفى بضوء

الشمس كعنصر تصويرى قائم بذاته ومستقل عن الشكل، وأطلقوا على هذه الرؤية الجديدة «المدرسة التأثيرية» أو «الانطباعية» كنوع من التهكم والتحقير. ولكن ما لبثت هذه التسمية أن استقرت وأصبحت لقباً رسمياً لهذا الاتجاه الوليد.

هكذا التصقت كلمة «باروك» بالنمط الجديد الذى طرأ على فنون البندقية فى أول الأمر، وهكذا أُطلقت تهكُّماً أيضاً على الطراز الجديد الذى اكتست به قصور البندقية التى تبالغ فى تجميل واجهاتها وكأنها تستعرض أناقتها فى تحدٍ صارخ، فتبدو المنحوتات البارزة فوق واجهات القصور كأنها رقائق الدنتللا الموشّاة بفصوص اللؤلؤ والمرجان التى تزيّن صدور الحسان فى الأعراس والمهرجانات الصاخبة!!!

لقد تألق الطراز الجديد المتأثر إلى حد كبير بالطرز البيزنطية والقوطية الوافدة من الشرق تألقاً وهّاجاً فى الحقبة الأخيرة من القرنين الخامس عشر والسادس عشر وخاصة فى فرنسا وأسبانيا والبرتغال والأراضى الواطئة حتى أصبح للجزيرة خصوصية متميزة أزاحت عن وجهها غلالة القتامة التى تفرضها كلاسيكية روما، وخلعت عن بدنها ذلك الزّى الكهنوتي المتطرف، الأمر الذى لم تعترض عليه كنيسة البندقية التابعة للسلطة المدنية المحلية لا السلطة الدينية المركزية فى روما.

واكتست لوحات المصورين بالألوان الزاهية التى رحّبت بها الكنيسة كعنصر مساعد للتنوير الديني، فقد كانت البهرجة اللونية التى استحوذت على مشاعر البندقيين وسيلة لإثارة مشاعر عامة الجماهير عند سرد الأساطير والقصص الدينية عن طريق اللوحات ذات الألوان البهيجة. لقد عملت هذه الحرية غير المسرفة على انتعاش الفكر الفني ولم يعد الإسراف المتزمت يعوق المبدعين عن ممارسة فنونهم بحريةٍ لم تكن معهودة من قبل.

ويمكن القول إن ظهور العُرى فى لوحات الفنانين البندقيين فى فترة متأخرة نسبياً كان إحدى الظواهر التى نجمت عن هذه الحرية. وظهر بين فنانيها ضريب لمكيلانجلو أعظم مَنْ صوّر العرى فى تاريخ التصوير وهو الفنان القدير تتسيانو الذى امتلأت لوحاته المستوحاة من الأساطير اليونانية بالنساء العاريات وزال الاحتشام من وجه التصوير البندقي تماماً.

إن أول ما يقابل زائر البندقية وهو يقترب من شواطئها ذلك الطابع الغنائي المرح الذى يرحّب بالقادم إلى الجزيرة الحالمة. إنه طابع يعتمد على الإفراط فى التجمّل الذى ينعكس من النتوءات النحتية فوق واجهات المنازل، وكذلك الحشوات النباتية التى تحيل الجزيرة إلى حديقة معمارية تنطلق من دروبها الزغاريد، فتردّدها أمواج الشاطىء ومجاديف الجندولات السابحة فى القنوات بهدوء فلسفى نادر، يصاحبها أهازيج الملاّحين وهم يغنّون أغانى الحب والتفاؤل والمرح.

وعلى الرغم من موجة النشوة التى تغمر زائر البندقية، إلا أن هناك شعوراً قاتماً يلاحقه وهو فى أحضان جنادلها أو وهو يعبر جسورها العتيقة التى تربط القنوات التى تتقاطع كأنها

شرايين الحياة فى الجزيرة العائمة.. وسبب هذا الاكتئاب العارض هو تلك الشائعة التى تقول إن عروس البحر المتوسط سوف تغرقها مياه البحر نفسه فى أحد الأيام وكأنها الضحية التى يفرضها الزمن على كل ما هو عريق وجميل وأصيل.. وتكون نهايتها المأساوية مثل أسطورة تردّدها شفاه الشعراء وتنهّدات العشاق ومحبّي الجمال فى كل مكان وزمان.

وسوف يبرز بديل للمثل الشائع الذى يقول: «من التراب إلى التراب نعود» مثل آخر يقول: «من الماء إلى الماء نعود».



والحضارة معزوفة الزمن الأبدى، وثمرة عصر أو عدّة عصور.. قد تكون نواتها رفرفة فراشة فوق زهرة بنفسج، أو صوصوة عصفور فوق غصن شجرة كافور، أو نسمة شمالية تهزّ أعواد القص بكبرياء نبيل!!.

وإذا كان للأصوات أصداء تردّدها الجهات الأربع، فإن لأى صوت أياً كان مصدره، ومهما طالت أو قَصُرت موجاته، صداه المؤثر فوق أطراف الأشياء الممشوقة، مثلما تستقبل قمم الجبال أشعة شمس الصباح ونسائم الشمال...

لهذا، فإن لكروية الأرض حكمتَها الكونية البالغة الدقة.. إذ يلتقى فوق سطحها الدائرى رنين أى حدث بنظيره فى أى مكان حتى لو كان على الطرف الآخر من الكوكب الذى نسكنه. من هذا المنطلق تتلاقى أيضا الخواطر، وتتعانق الأفكار، وتحلّق الأخيلة المجنّحة إلى أعلى الطبقات، لتؤلف فى مجملها ذلك الغطاء السحرى الذى نسمّيه حضارة...

وليس الصرح الثقافى الشامخ الذى أقامه فارس الكلمة «الدكتور ثروت عكاشة» وأطلق عليه «العين تسمع والأذن ترى» إلاّ صدى لومضة داخلية خاطفة التقطها بكل ذكاء وهو يستمع إلى إحدى سمفونيات بيتهوفن، أو وهو يقرأ قصيدة لجبران، أو وهو يتأمل بانبهار شديد إحدى روائع ميكلانجلو التى تطلّ عليه من سقف مصلّى سيستينا!!.

إنها منحة السماء التى أودعت فى تلك الخَفْقة الربّانية القدرة على النمو والتكيّف والتواصل والتشامخ، ومكّنتها من صنع ذلك النسيج المعجز الذى لم يكن عند مولده سوى خيط نحيل عرف كيف يسلك طريقه فوق خريطة الفكر، وكيف يتناسج مع نظرائه من الوشائج والخيوط القريبة منه أو البعيدة. وفوق كل ذلك عرف كيف يتخاطب مع وجدان الإنسان فى كل مكان وزمان..

ولهذا ليس بمستغرب أن نلمس ذلك التشابه التوأمى العجيب بين عرش الملك «توت عنخ آمون» المحفوظ فى المتحف المصرى المستوحاة قوائمه من قوائم أُسود الغابة، وبين أولاد عمومته من «فوتيّات» ومقاعد قصر فرساى التى كانت عنوان الأناقة الملكية فى أزهى عصورها، وذلك رغم تباعد الزمان والمكان الذى يفصل بينهما منذ آلاف السنين!!!

إنها عبقرية هذه الجرثومة الخلاّقة التى كلّفتها إرادة السماء أن تكون الهالة النورانية التى يكلّل بها الإنسان هامته، ويحقّق بها ذاته...

خيوط الفجر

يلقي المايسترو الكبير «الدكتور ثروت عكاشة» بعصا القادة جانبا وهو يتصبّب عرقاً، بعد أن أنهى آخر نقرة فى سمفونيته التى كتبها بنبض قلبه وعقله، وكرّس لها أنضج سنوات عمره، وهى معزوفة «العين تسمع والأذن ترى» التى فاجأنا بها كمؤلّف غير مسبوق فى دنيا الكتاب العربى، ومرجعا غير مطروق للباحثين عن أصل الحضارات جدير بأن يصفّق له كل قارئ عربى، وكل عاشق للثقافة والفن، وكل متحمّس للكمال أيّاً كان هذا الكمال!!.

إن رحلة التجوال فى حضارات الإنسان رحلة وعرة ومُضْنية، وقد عايش الدكتور ثروت عكاشة أروع منجزات عصر النهضة عندما كان ملحقاً عسكريا بفرنسا ثم سفيرا لمصر فى إيطاليا، ثم عضوا بالمجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو بباريس...

.. وهناك التهب عشقه لحضارات الدنيا، وكان قراره الحاسم أن تكون رحلة العمر هى تلك التى يقوم بها بعد الانتهاء من مسئولياته كوزير للثقافة، حيث يتفرغ للغوص فى أعمق أعماق التاريخ.. وهو يدرك تماما ما سوف يعترضه من صعاب وإحباطات. ولكن الأحلام الجميلة لايطمسها وطء الكوابيس العابرة..

المبادرة

كانت ثمرة هذه المغامرة الجريئة كما سبق القول موسوعة من عشرين مؤلّفا كاملا تعتبر أكمل وأدقّ ما عرفته المكتبة العربية من مسح حضارى جاد وشامل، توّجها المؤلف بثلاثة مجلدات «**متحفية**» بالغة الأناقة والشّياكة، يطلّ من صفحاتها بكل فخر واعتزاز عمالقة البعث الجديد الذين استطاعوا أن يمدّوا القنوات ويحفروا شرايين الحياة عبر شبه الجزيرة الإيطالية، ويؤلفوا منها ذلك المثلث الذهبى الذى يمثّل ضلعه الأول بزوغ فجر النهضة، ويمثّل ضلعه الثانى إشراق طراز الباروك، وضلعه الثالث توهّج طراز الروكوكو...

لم يكن هذا الاهتمام البالغ بالمجلدات الثلاثة إلاّ لإيمان المؤلف بأن أبطال هذه المرحلة كانوا أصحاب رسالات.. ونماذج للعبقرية الخلاّقة التى تصنع ولاتصنع.. ولهذا كان حريصا كل الحرص على أن يكون تقديمه لهؤلاء الروّاد على المستوى نفسه من الفخامة والأبّهة، فجاءت المجلّدات الثلاثة محقّقة لحلمه الكبير كأكمل وأجمل مايمكن تحقيقه طباعة وإخراجا... وكأشهى ما تحتويه الولائم الاحتفالية التى يدعى إليها صفوة الصفوة من عشّاق الحضارة للاستمتاع بأروع وأشهى معطيات الإنسان!!.

وإذا كان للموائد الرسمية بروتوكولاتها الخاصة، وطقوسها التى يفرضها المستوى الرفيع للمناسبة، وكذلك المستوى الاجتماعى والرسمى المتميّز للمدعوين، فإن للموائد الثقافية أيضا خصوصيتها التى تمثّل قمة ماوصل إليه الإنسان من مستوى رفيع فى عالم الخلق والإبداع.. لهذا لايدخل ما ينفق فى مثل هذه المناسبات دائرة الإسراف أو التبذير مهما عظم، ومهما تضخّمت قائمة المصروفات!!!.

لولبية الروكوكو

يصعب أحيانا رسم الحدود الفاصلة بين الحضارات التى تخفّت أطرافها لدرجة الذوبان، ولهذا يتعذر إيجاد معبر واضح يعبره التاريخ من ساحة عصر الباروك إلى باحة عصر الروكوكو التى تتسع وتتسع لكى تؤلف وحدها حضارة لها ملامحها الخاصة...

ولهذا.. ولكى لانهدر الوقت فى البحث والتنقيب عن هذا الخط الوهمى، نرى أننا ينبغى أن نقتحم هذه الموجة بكل شجاعة قبل أن تبتلعنا متاهاتها الفقهية ونفقد النشوة العارمة التى يحدثها ذلك التحوّل الأسطورى الرهيب.

ولكن حتى لاتصدمنا ضبابية الإسم بغموضه الشديد الكثافة، ينبغى أن نتمهّل قليلا ونصاحب المنظّرين ولو بعض الوقت لكى نتفهّم ماذا تعنى هذه التسمية الغامضة بالنسبة لموجة حضارية جارفة اقتحمت أوروبا كأنها صحوة من نوم عميق.. لم يكن إطلاق كلمة «روكوكو» على هذا النمط الجديد تصرّفاً عضوياً أو عشوائيا، وإنما كان تعبيرا طبيعيا وصف به المنظّرون عنف الحركة الفكرية التى تدفّقت كالطوفان لتقلب الهرم الفكرى رأسا على عقب.

وقد تكون كلمة «روكوكو» تصويرا مستعاراً من شكل القواقع اللولبية الجيرية التى تحتمى فيها الحيوانات الرّخوة فى قاع البحر، على نحو ما يحلّل د. ثروت عكاشة مصدر اشتقاقها فى سفْره الأخير «فنون عصر النهضة: الروكوكو» (إصدار دار السويدى للنشر. أبوظبى).

ومن المعروف هندسيا أن الدوران اللولبى يمثّل «القوة المركزية الطاردة» التى تجمع بين الحركة الدائرية الأفقية وبين الحركة المخروطية الصاعدة التى تتناقص فيها الدوائر تدريجيا كلما اقتربت من القمة. ومن الثابت تاريخيا أيضا أن الحضارات الإنسانية تتبع هذا الأسلوب التطورى نفسه، وأن الحركة اللولبية هى القانون الأمثل الذى يسمح للعنصر الطموح مرونة الحركة واختراق ما يعوقه مهما كانت قسوته.... وخير مثال لذلك مسمار «القلاووظ» الذى يستخدمه النجارون فى اختراق أصلب الأخشاب وأقساها...

إنها ظاهرة طبيعية، ولكنها تمثّل فى الوقت نفسه ظاهرة إنسانية وحضارية مقدّر لها أن تواكب مسيرة الحياة وحركة الزمن، مؤكدة أنه لا انفصالية بين ظاهر الوجود وباطنه، ولا انفصالية بين مظاهر الأشياء وجوهرها، ولا انفصالية بين المبنى والمعنى، وإنما هى وحدة كونية

متماسكة ومتناغمة ترتدى فى كل زمان ما يناسبه، وفى كل مكان مايتفق مع ظروفه..

لقد أصبح هذا الصراع العضوى الذى يتجلّى بغاية الوضوح فى الطبيعة، أصبح رمزا وشعارا لذلك الصراع الديناميكى المتفجّر من داخل الداخل فى هذا التيار الجديد الذى يفوح منه مذاق مثير أشبه بالمتبّلات الحرّيفة الفاتحة للشهيّة فى الأطعمة الشرقية...

لقد أصبح الإبداع الفنى فى مجمله مساحة شاسعة تعجّ بالنشاط والحيوية التى لم يسبق لها مثيل.. غير أن هذا النشاط لم يقتصر على التأنق والتجمّل الذى يشعّ من الآدميين وحدهم وإنما شمل أيضا جميع الوجود بكل مفرداته مثل الجبال والأنهار والسحب، وكذلك مايرتديه أبطال اللوحات الفاخرة من أزياء حريرية وفراء وقبعات وحليّ تخطف الأبصار.. حيث تتداخل جميعها فى حوار جدلى ساخن ليس من النوع الجالب للصداع، وإنما هو درجة عالية من الاحتفاء بالحياة، ونوع من السخاء والإفراط الحميد، ولون من استعراض القدرات والمهارات يقدّم باعتزاز شديد أقصى ما بلغه هذا الطراز من ثراء يبلغ درجة التضخم..

إنها پانوراما مذهلة فى ثرائها وخصوبتها، تفتح الباب على مصراعيه لاستقبال القرن التاسع عشر بكل ما جلبه من تطور ثورى فى جميع مناحى الحياة، حيث وجدت التيارات الحديثة الشديدة الطموح أرضا ممهّدة ومكانا رحيبا فى العقول المتفتّحة التى مهّد لها الانفتاح الثورى الفرنسى بضغوطه التى لاتقاوم...

أصبح هذا الأسلوب التفخيمى الجديد ظاهرة تنعكس على جميع ما تلمسه يد الفنان، سواء كان معمارا أو مصمّما، أو مصورا أو نحّاتا...

وإذا كان الشّبع والاكتفاء الغذائى إحساسا طبيعيا طيبا يحكمه اتساع المعدة والأمعاء، إلا أنه عندما يبلغ درجة التخمة فإنه يتحول إلى عادة غير سويّة ترفضها صحة الأبدان، والعقول أيضا...

غير أن الامتلاء الباذخ والثراء الفاحش الذى طغى على هذا النمط الحضارى قلب الوضع إلى نقيضه، وأصبحت الثرثرة والإسهاب والإطناب والاستعراض المهارى والإلحاح البيانى الوصفى فضيلة تثير الإعجاب ومعياراً يقاس به المستوى الحضارى والاجتماعى والفنى لهذه المرحلة.. كما أصبحت صفة حميدة تحكى عما بلغه المجتمع من تقدّم مذهل فى الجانب المعنوى الذى يمثّل الجزء النبيل من الكيان الإنسانى.

وتدفّقت مهارات المصوّرين البارزين أمثال لانكريه، وڤاتو، وتييپولو، وبوشيه، وچيورچونى، وجروز، وشاردان، وفراجونار لتغمر الدنيا بذلك الوهج الأخّاذ الذى لا نظير له إلا فى فنتازيات ألف ليلة وليلة...

وإذا كان فن الروكوكو قد ترك بصماته الغائرة فى أعمال الإيطاليين بالذات، إلا أنه فعل الشىء نفسه بالنسبة لأعمال الفنانين الفرنسيين والبريطانيين أيضا... ولعلنا نلمس هذا الإفراط فى التجويد والتفخيم والتعظيم فيما أضفته ريشة الفنان الفرنسى «بوشيه» على اللوحات

الشخصية الأربع لمدام «پومپادور» المعروضة فى الكتاب الذى نحن بصدده والتى تبلغ درجة الغزل، حيث لم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا ضمّنها هذا العمل الكبير، حيث لايمكن تصور ما يمكن أن يضيفه الفنان من مزايا إلى اللوحة بعد أن بلغت هذه الدرجة من التمام والكمال.. وكأن لسان حالها يقول: ليس فى الإمكان أبدع مما كان.

ويتألق الفنان الكبرى چيان باتيستا تييپولو بين زملائه الإيطاليين بقدراته الفائقة على اقتحام المساحات الكبيرة مثل جدران وأسقف القصور وكأنه يعيد أمجاد عملاق عصر النهضة «ميكلانچلو» مع الفارق الكبير، فيعرض له المؤلف ما ينوف عن أربع وستين لوحة رائعة تعبّر عن مجمل حصاد هذا المزخرف الساحر الذى لاشك أن مملكة كبار المصوّرين فى منتصف القرن الثامن عشر قد قامت على كتفيه هو والفنان بوشيه. كذلك أنصف د.ثروت ابنه المصوّر دومينيكو تييپولو الذى شارك أباه فى إنجاز معظم أعماله عن طيب خاطر وبرٍّ مشهود، فأفرد له فصلاً كاملاً عرض من خلاله أهمّ لوحاته الفنية التى لاتقل شأنًا عن منجزات أبيه، والتى كثيراً ما يخلط النقاد بينها فينسبون خطأ أعمال الإبن إلى أبيه.

ولم يغفل المؤلف قدر الفنان البندقى المتفرّد «كاناليتو» الذى سجّل أمجاد البندقية وملامحها الجغرافية والطوبوغرافية والاجتماعية، حتى أن أعماله أصبحت المرجع الأمين لشكل الحياة فى هذه المدينة، وذلك لأمانته الشديدة فى تسجيل وتوثيق أدق التفاصيل المتمثّلة فى الصروح والقصور التى تتباهى بأخيلتها المنعكسة على مرايا شواطىء الجزيرة.

لم يعد فن الپورتريه أمام ما حققّه «كاناليتو» حكراً على الإنسان وحده يستعرض من خلاله ملامحه الفيزيقية ومظهره الاجتماعى بعد أن تمكّن «كاناليتو» من أن يجعل من لوحاته البيئية «پورتريهات» بالغة الإتقان يتغنّى من خلالها بمفاتن عشيقته البندقية التى استحوذت على قلبه وعقله، فراح يتفنّن فى إبراز مواقع الفتنة فيها، ويتغزّل فى كل معلم من معالمها مثلما كان يفعله «ليوناردو داڤنشى» وهو يبرز جميع مفاتن الأنوثة وسحرها الدفين فى رائعته الخالدة «الموناليزا» ... إنه پورتريه «المكان»، وليس پورتريه «الإنسان» التقليدى بدأ يظهر على الساحة لأول مرة.

ومما يلفت النظر اهتمام د.ثروت بالمصور البندقى الساخر «پييترو لونجى» الذى كان مدركاً لكل ما يدور فى أذهان مواطنيه البنادقة، كما كان نموذجاً لما يمور به عصره من أحداث حتى بات شبيهاً بصحفى ثرثار يرقب مسرى الحياة فى مدينة البندقية مسجّلا إياها فى سخرية غير لاذعة، وإذا عرض للعادات والأعراف صوّرها بحياد تام. وقد انتقى المؤلف من بينها ثماني لوحات بديعة خفيفة الظل لعرضها فى كتابه؛ مثل ألعاب المشعوذين فى الأعياد وحكيم الصحة الدجّال وتسليم الرسائل الغرامية وأحداث المهرجانات والكرنڤالات التنكرية إلى غير ذلك.

وبالاقتراب من شواطىء إنجلترا يخصّص د. ثروت فصلاً كاملاً يقدّم فيه – بعد المرور الوافى على جينزبورو ورينولدز – دراسة مستفيضة وغير مسبوقة للمصور «هوجارث» مزوّدة باثنتين وستين لوحة مصوّرة. وهو ينحو نحو المنهج الوصفى نفسه الذى يطفو فوق السطح

كظاهرة فنية لاتخطئها العين ... غير أنه ينفرد بين أقرانه بأنه يتعاطف كثيراً مع الفن النقدى، أو فن التهكم اللاذع القريب من «الكاريكاتير» ... فهو يتصدّى لنقد مجتمعه الإنجليزى، وإبراز سلبياته عندما يبتلعه إدمان القمار، أو يغرقه احتساء الخمر، أو يمسخه الإفراط فى التزيّن والتأنق، أو المغالاة فى طقوس الزواج.. كما يوجّه جزءاً من نقده اللاذع إلى القضاء البريطانى مثلما كان يفعل نظيره الفرنسى «دوميه» !!!

وكما عوّدنا المؤلف فى سائر دراساته الفنية يستهل كتابه بإطلالة ممتعة على الملامح الفكرية والاجتماعية والفلسفية والسياسية التى كانت تسود المجتمع الأوربى خلال القرن الثامن عشر تحاول تحريك الماء الراكد، وتحوّل الامتلاء الجمالى الى نوع آخر من القيم التى لم تكن تستسيغها المعدة والأمعاء من قبل.

فلقد انفتحت الشهيّة لتذوّق أنواع جديدة من الأطعمة الفكرية والعلمية من معطيات عصر متفتّح بدأ يحفل بقائمة من العلوم الطبيعية والاجتماعية والنفسية بالحماس نفسه الذى كان يدفعه لدرجة الإدمان إلى التحليق فى آفاق من الغيبيات الأسطورية والروحية دون أن تمسّ أقدامه أرض الواقع، وذلك بعد أن أفسحت حركة التنوير الجديدة مكانا للأدباء والمفكرين مثل ڤولتير وجان جاك روسو وأن يكون لهم قراء يشاركونهم الفكر والهدف...

لقد انطلق حملة الشعار الجديد «الحرية والمساواة والإخاء»، بكل قوتهم لإحلال أسلوب حياة يختلف عما كان يفرضه عليهم سكان القصور والنبلاء مما أدّى إلى حلول الكم مكان الكيف، وتزحزح الاهتمام بالقيم الرفيعة التى كان يلتزم بها الإبداع بشتى أشكاله إلى الإسراف فى الاهتمام بالمظاهر الباهرة، والأساليب الخفيفة، ذات الحرفية العالية، ووجد الإسهاب الوصفى ترحابا شديدا من الطبقة المتعطّشة من هواة «الدندشة» والترف البصرى، حتى أصبح مايمسّ شغاف القلب أقل أهمية مما يمسّ شغاف العقل، وأصبح الوهج الطبقى الجديد أكثر بروزا من الإشعاع الوجدانى والإنسان الذى يتّسم بالوقار والجلال والاحتشام..

كانت السلطة فى أوربا وقتذاك مركّزة فى سكان القصور من الملوك والأمراء والنبلاء الذين احتكروا أجمل ما أبدعه الإنسان لأنفسهم، وأقاموا سدا منيعا بينهم وبين مَنْ دونهم من الطبقات الكادحة فى جميع مظاهر الحياة بما فى ذلك الإبداع الفنى الذى انفردوا برعايته وحصره فى مجتمعهم المحدود وتوابعهم من الطبقة المترفة الذين كانوا يتباهون بتقليد أساتذتهم من حكام باريس، حتى أنهم كانوا يتحدّثون اللغة الفرنسية كلغة ثانية يتفاخرون بها فى نواديهم ومجالسهم الخاصة مثلما نفعل نحن عندما نستخدم أسلوب «الفرانكوأراب» حتى كادت اللغة العربية أن تنطمس تحت أقدام هذا الغزو التاتارى البغيض!!

وبرحيل «لويس الرابع عشر» سنة ١٧١٥ بدأ المجال ينفسح لإحلال طبقة مكان طبقة، ولون من الحياة يختلف عن سابقه، ونظام جماهيرى واجتماعى لم يولد بعد...

وبدأت حركة التنوير تغزو الدروب المظلمة، وتزيح عنها الرواسب التقليدية لتتساوى أطوال هامات الطبقة الوليدة بأطوال هامات الطبقة البائدة، فاتسعت بذلك دائرة الاقتناء الفنى باتساع دائرة المبدعين الذين لمعت أسماؤهم تحت خيمة هذا الواقع الجديد ...

وعلى الرغم مما حقّقه فن التصوير الفرنسى من تحوّل ملحوظ يساير به العصر الذى يجتازه، إلا أنه لم يتمكن من أن يطاول عملقة فن النحت الإيطالى الذى بلغ ذروته على يد «ميكلانچلو»، وذلك لأن طبيعته الرقيقة لم تستطع أن تتنازل عن الرشاقة الراقصة التى تداعب التماثيل وتحوّلها إلى أغصان تتلاعب بها الرياح ... وخاصة عندما تشارك أطراف الثياب الهفهافة الأجسام المتأودة فتذوب كثافة الكتلة النحتية فى الأثيرية الشاعرية التى تفوح من التماثيل كأنها سحابات البخور التى تُحسّ ولاترى ... باستثناء الإرهاصة التأثيرية المبكّرة التى تلوح من حركة وتعبيرات وجه الكاتب الثائر «ڤولتير».. ومن ثنايا ردائه الذى ينساب فوق بدنه انسياب مياه الشلالات بين صخور الجبل ...

من الإبداع التعبيرى إلى الإبداع النفعى

وفى الوقت الذى أطلق فيه الفنان الفرنسى قدراته الإبداعية فى شتى الفنون التعبيرية الرفيعة مثل التصوير والنحت محاولاً أن يكون ندّا لعمالقة إيطاليا، نجده أيضاً يطرق بعنف أبواب الفنون التطبيقية والتصميمات النفعية مثل الأثاث، والنسجيات، وفن الخزف «البورسلين» ... وتصبح له بصمة بارزة ومؤثرة فى هذا المضمار بدون منافس، وقدرات تخطّت عصرها لتبقى حيّة نابضة حتى يومنا هذا ... ولهذا يضم الكتاب فصلاً عن إنتاج مصانع مايسين الألمانية وسيڤر الفرنسية و ودچوود الإنجليزية وغيرها مصحوباً بنماذج متحفية بديعة نادرة.

وفى أى مكان أو زمان يظهر فيه جديد أو قديم فى فن الأثاث يبرز فى الحال طراز «اللويكانز» أو «طراز لويس الخامس» كأنه ذروة الطُرز جميعاً، قديمها وحديثها.

ولهذا يفرد المايسترو الكبير جزءاً من مؤلفه يعرض فيه هذا الطراز العريق الذى يغزو بأناقته ورقّته جميع العصور حتى أصبح هذا الجزء من المجلد مرجعاً تاريخيًا وفنيًا ووثائقيًا لدراسة هذا الطراز العريق الذى يتأنق فى المقاعد، والأرائك، والمكاتب، والصواوين، والمناضد، والخزائن المطعّمة بالصدف والأحجار النصف كريمة التى تقوم فيها الانحناءات اللولبية المحفورة والبارزة بدور السيادة كطراز يمثل قمة الترف والرفاهية..

ولاتقتصر هذه الإنجازات الحرفية على ما تقدّمه من تفوّق هائل فى دنيا الأثاث، بل إن المساند الخلفية، والمقاعد التحتية تزخر هى الأخرى بالتصميمات المبتكرة التى أفرزت بدورها فن «الجوبلان» والتطريز اللذين يفرضان وجودهما كقطاع قائم بذاته، وخاصة عند تأثيث أعشاش الزوجية المعاصرة التى مازالت تتشبّث بأمجاد الأرستقراطية البائدة كواقع مزاجى متوارث عمّق جذوره بين جميع الطبقات والأجيال.

وبطبيعة الحال يعرض الكاتب لسائر طرز الأثاث التى ظهرت خلال هذا القرن فى كل من فرنسا وإنجلترا وبقية أنحاء أوربا فضلاً عن زخارف التنسيق الداخلى حيث كان «البيت» يلعب الدور الرئيسى فى الحياة الأسرية خلال عصر الروكوكو، فاكتست الجدران بالألواح الخشبية «البوازري» المزخرفة بالحفر الدقيق المتقن فى تصميمات فنية خلاّبة وكذا بالزخارف الجصيّة المنقوشة. ولا يخالجنى الشك فى أن المؤلف قد صادف الصعاب والأهوال فى سبيل الحصول على المئتي لوحة لنماذج الأثاث الأصلية «المتحفية» غير المستنسخة التى عرضها إلى جوار شرحه الأمين المستفيض. ويخصّ هذا القسم من الكتاب المهتمين بدراسة التصميم الداخلى والأثاث لاسيما الكليات والمعاهد التى تنتظم أقساماً عريقة فى دراسة مثل هذه الأنماط مثل أقسام التصميم الداخلى، والديكور، وتصميم الأثاث فى كليات الفنون التطبيقية، والفنون الجميلة، ومعاهد السينما، والفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، فضلاً عن ظهور شريحة من أبناء الأمة العربية بدأت الاهتمام بالطرز المختلفة للأثاث التى أصبحت تحتل أكثر من ٧٠٪ من معروضات الأثاث فى الجاليريهات والمعارض الخاصة بالأثاث المنتمي إلى طرز القرن الثامن عشر وما بعده. إن هذا الفصل بصفة خاصة يدعو إلى الارتقاء بذوق الشباب الذى لم يقع بصره كثيراً على نماذج هذه الأنماط العالية القدر والقيمة حتى يستطيع التمييز عن وعي بين طرز الأثاث ذوات النسب الجمالية المعبّرة مثلما يتأملون اللوحات الفنية المصوّرة، وذلك نتيجة ندرة استجلاب مثل هذه النماذج المتحفية التى تحتوى على القيم الجمالية والوظيفية النفعية. ومن هنا كان هذا الفصل إلى جوار خدمته الجانب الأكاديمى يخدم بالمثل الجانب العام.

الفيناله

كل معزوفة مهما امتدت أنغامها مصيرها الانتهاء بنقرة ختام يعقبها الصمت.

وكل مسرحية مهما تعدّدت فصولها تنتهى بنقطة دقيقة **full stop** تتوقف عندها مسيرة الكلمات.

وكل مسرحية مهما تعدّدت فصولها تنتهى بإسدال الستار معلنا نهاية الأحداث.

ولكن فارس الكلمة يختم ملحمته الحضارية بلوحة بارعة غاية فى الروعة والجمال انتقاها من بين مجموعة المصوّر «ألكسندر روزلين» ليزيّن بها معطف المجلد الأخير، عبارة عن وجه سيدة بالغة الحسن والفتنة، يطلّ وجهها الخجول الناصع البياض من خلفية حالكة السواد وقد أمسكت بأناملها الدقيقة بمروحة أندلوسية وجّهت أحد طرفيها ناحية وجهها الهلالى الذى يتخفّى وراء طرحتها السوداء، وكأنها قنطرة تعبرها القبلات صوب شفتيها القرمزيتين.

وردة فى عروة الفارس النبيل

أحمد عبد المعطى حجازى

فى حياتنا الثقافية هيكل حىّ شامخ كلما ظننته اكتمل عاد فاستعلى من جديد.

عمل يجمع بين جلال العمارة وحيوية الشجرة، فإذا كان للمعبد العظيم أن يمدّ فروعا وغصونا. وإن يورق ويخضرّ، وأن يزهر ويثمر فهو هذا المعبد، وإذا كان لشجرة أن تتسع وترتفع، وأن تكون جهات وزوايا، ومداخل ومخارج وسقوفا وقاعات، وأبراجا وشرفات، هذا العمل هو الشجرة.

رجل لم يكن يظن أحد أنه هيّأ نفسه لهذا العمل الضخم، الذى نهض به. فلما أخذ فيه بدا لنا كأنه وحده الذى تهيّأ له، وأنه المؤهّل لإنجازه دون سواه.

وأى عمل؟ هيكل كما قلت. شجرة فنون ومعارف تتوالد من نسغها فهى غابة من الشجر الشقيق، أو هى سدرة يسقط عليها مطر من الخلد ففروعها تمتد وظلّها لا يُحدّ.

هذا المثقف الهاوي الذى بدأ طريقه فى الثقافة بالسؤال عن الله، فإذا بكتاب فى الموضوع يقع فى يده، هو «العودة إلى الإيمان» الذى شرح فيه صاحبه عالم النفس الأمريكى هنرى لنك حاجة الناس فى كل زمان ومكان إلى إله قادر يستمدون منه الأمن والرضا والأمل. فإذا بالكتاب يبدّد شكوكه ويعيد إليه الطمأنينة والوداعة. وإذا هو يترجم الكتاب ليساعد غيره من أبناء جيله على تجاوز القلق واستعادة الثقة بالحياة. هذا المثقف الهاوي الذى قاده الشك إلى القراءة، وقادته القراءة إلى الإيمان، لم يلبث أن أعطى حياته كلها للثقافة التى لم يعد يجد فيها خلاصه وحده، بل وجد فيها خلاص الناس جميعا.

وإذا كان طه حسين قد رأى أن العلم كالماء والهواء حق للناس جميعا، فإن ثروت عكاشة، وهو تلميذ من أنجب تلاميذ طه حسين وأكثرهم إخلاصا لتعاليمه، قد سار بكلمة طه حسين حتى نهايتها. فرأى بعده أن العلم لايقف عند المبادئ التى نتلقاها فى المدارس لنخرج بها من صفوف الأميين إلى صفوف المتعلمين. وإنما هو الثقافة وفنونها وعلومها وقيمها ومثلها التى تخرجنا من الحفظ إلى الفهم، ومن التقليد إلى التجديد، ومن حدود الوطن إلى فضاء الكون، ومن تراث الأمة إلى تراث البشرية.

إن حاجتنا إلى الكتاب والمسرح والموسيقى والغناء والرقص والنحت والتصوير لا تقل عن حاجتنا إلى أن نأكل ونشرب ونتنفس ونتزاوج. نحن نوجد بالطعام والشراب، والشهيق والزفير والزواج والتناسل. أو قل إننا بهذا نحول بين أنفسنا وبين العدم. لكننا لو اقتصرنا على البقاء أحياء غير ميتين لشابهنا ذوي المخالب وذوات الأظلاف. ولو أن البشرية اقتصرت على أن تأكل

الطعام وتشرب الماء وتتنفس الهواء لبقيت على الأرجح معلّقة من أذنابها فى شجر الغابات، ولما عدت فى طريق التقدم والنمو طور القردة.

لكن البشرية اكتشفت لحسن الحظ أن التفكير يجعل الوجه أسمح وأوسم. وأن الغناء يجعل الصوت أعذب وأرخم، وأن الرسم يضيء العيون، وأن الرقص يرفع القامة فنمشي بدلا من أن نزحف. ونقول بالجسد ما تعجز عن قوله الشّفاه. ليس الإنسان إلا حيوانا تثقّف، فإذا انصرف عن الثقافة ارتدّ إلى الحيوانية، وصار وحشا من جديد. والإنسانية درجات كما أن الثقافة درجات. هناك ثقافة متواضعة وثقافة رفيعة. ثقافة متخلّفة وثقافة متقدّمة. ثقافة تحرّر الإنسان وأخرى تستعبده. ومادام كل إنسان مؤهّلا بحكم الطبيعة لأن يكون رفيعا حرا مقداما، فلكل إنسان الحق فى الثقافة الرفيعة المتقدمة المتحررة.

تلك هى ثقافة النخبة من الفرسان والأمراء والملوك! وهذا لايضيرنا، وإنما يضيرنا أن تكون احتكارا لقلّة من البشر. فإذا كان عصر القلّة قد مضى وانقضى، وأشرق عصر الجميع. عصر الشعوب والأمم والأفراد الأحرار المتساوين. فكل مواطن فارس وكل مواطن ملك وأمير. وإذن فله الحق فى مكتبة حافلة، ومكان فى الندوة والمعرض والمتحف، ومقعد فى السينما والمسرح والأوبرا. هكذا نصبح كلنا فرسانا وأمراء وملوكاً لا بالسيف، أو بالدم أو بالأرض، أو بالتاج، لكن بالثقافة.

الثقافة لاتعادى النبالة ولا تلغي شاراتها ولاتتنكّر لقيمها، بل تجعلها ملكا مشاعا لكل البشر. وهذا هو مشروع ثروت عكاشة الذى أتيح له أن يخرج من الحلم إلى الحقيقة. لأن ثروت عكاشة لم يكتف بالدعوة إلى مشروعه، بل حمل السلاح لتحقيقه.

نعم. فقد بدأ ضابطاً فى سلاح الفرسان، لكنه كان ضابطا مثقّفا. ولأنه كان مثقفا صار ثوريا، فالثقافة هى المستقبل المنشود، ولهذا فهى لاترضى بالواقع الراهن. من هنا انخرط فى تنظيم الضباط الأحرار وشارك مشاركة فعّالة فى التحضير للثورة وفى القيام بها. تحرّكه تلك الروح التى أشعلتها فيه موسيقى ريتشارد ڤاجنر وكلمات جبران خليل جبران:

من منبع النيل إلى مصب الفرات،
ومن أطراف الجزيرة إلى جبهة لبنان،
ومن شاطئ الخليج إلى نهايات الصحراء،
ترتفع نحوك الأعين المغمورة بذوْب الأفئدة
فالتفتي أيتها الحرية، وانظرى نحونا
اصغي إلينا أيتها الحرية
قوّى قلوبنا لنحيا
أو شدّدي سواعد أعدائنا علينا
فنفنى وننقرض .. ونرتاح.

رومانتيكي أصيل. والرومانتيكية لهب مقدس، روح متمردة هدارة تحطّم مايكبّلها من قيود وسدود. وتنبثق رفّافة عالية لتتحد بمثل الخير والحق والجمال. لهذا عرف ثروت عكاشة طريقه إلى جبران وإلى ريتشارد ڤاجنر. لقد انكبّ على أعمال الشاعر المهجري المكتوبة بالإنجليزية فترجمها جميعا. ولاشك فى أن ترجمة ثروت عكاشة لأعمال جبران من أجمل الترجمات العربية التى ظهرت لهذه الأعمال، إن لم تكن أجملها على الإطلاق. والحقيقة أنه عرّبها كما ذكر هو ولم يترجمها. أى أنه خلق من جديد شعر جبران خلْقا عربيا، ولم يكتف بنقله نقلا إلى لغة الضاد كما تنقل المعلومات والأخبار.

أما مع ڤاجنر، فهو لم يكتف باقتناء أعماله كلها، أو بالجرى وراء الفرق التى تعزف موسيقاه لينظر فى الأسلوب الذى تجسّد به كل منها هذه الموسيقى، وتحوّلها من علامات إلى أصوات، ومن تصوّرات إلى نسيج حيّ متدفق من الأنغام والإيقاعات. بل دفعه الإعجاب والفهم إلى ترجمة كتاب برنارد شو «مولع بڤاجنر». وكان الكاتب الأيرلندي الشهير معجبا بالموسيقى الألماني مثله مثل ثروت عكاشة الذى زاد فرحل إلى معقل الڤاجنرية فى مدينة بايرويت بألمانيا يطلب المزيد، ويستلهم من المكان ذكريات صاحبه مؤتسيا بالكاتب الفرنسى إدوار شوريه الذى قال «الحج إلى بايرويت فريضة يؤديها كل شغوف بڤاجنر، ولو سعياً على الأقدام». فإذا عاد من حجّه عكف على تسجيلاته وكتبه وأوراقه يكتب دراسته النقدية، «مولع حذر بڤاجنر» التى صدرت فى منتصف السبعينيات.

سيرة حافلة تتعدد طرقها وتتقاطع ولا تتناقض، بل يؤدى بعضها إلى بعض، وتتجاوب فيها الأقوال والأفعال.

وأنا أقرأ فى «مذكراتى فى السياسة والثقافة» وهى شهادة ثروت عكاشة على نفسه وعلى عصره ما يقوله عن تجربته فى سلاح الفرسان، فأنفعل بما يقوله عن حياته العسكرية، وذكرياته عن حرب فلسطين الأولى، ونشاطه فى تنظيم «الضباط الأحرار»، كما أنفعل بحديثه عن قراءاته الأولى وما قدّمه فى شبابه الباكر من أعمال مترجمة ومؤلفة فى العقائد، والتاريخ، والرواية، والحرب.

وأنا لم أكن أعلم أن ثروت عكاشة كان يكتب بانتظام لصحيفة «المصرى» خلال الأربعينيات، ويوقّع باسم ثروت محمود. وأنه أصدر فى تلك السنوات وماتلاها كتباً عدة منها كتابه عن «جنكيز خان» الذى بدأ معجبا بعبقريته العسكرية، ثم وجد أنه لم يكن إلا مجرما من مجرمى الحروب. ومن أعماله فى تلك الفترة ترجمته لرواية الكاتب الأمريكى الساخر ثورن سميث «سروال القس» التى صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٥١، بعد أن صدرت الطبعة الأولى لكتاب «جنكيز خان»، فضلا عن ترجمته لكتاب هنرى لنك «العودة إلى الإيمان» التى صدرت عام ١٩٤٨، وهو فى حوالى الخامسة والعشرين من عمره.

والرّعشة البطولية التى تهزّنا ونحن نقرأ كلمات ثروت عكاشة عن البطل الشهيد أحمد عبد العزيز، أو عن البطل الشهيد محمد وجيه خليل، هى ذاتها الرّعشة التى تهزّنا، ونحن نقرأ ترجمته للحن «الموت حباً» الذى تتغنّى به إيزولده فى أوبرا ڤاجنر، وقد وقفت الى جانب حبيبها المسجى تنعيه قبل أن تلحق به:

على شفتيه الباسمتين
ترفّ أرقّ عذوبة
. . . .
أترانى أصغي
أترانى أرشف
أتنسّم آخر أنفاسي
وسط الجيشان الصاخب
فى رجع الصوت
فى الرحب الممتد الشامل

[اللوحات على الصفحات التالية:]

(١) ليوناردو دافنشي : الجوكوندا (الموناليزا)، متحف اللوڤر.

(٢) ميكلانجلو : عرافة دلفي، سقف مصلى سيستينا بالڤاتيكان.

(٣) رافائيل: سقراط، تفصيلة من جدارية «مدرسة أثينا»، قاعة التوقيع بالڤاتيكان.

(٤) بوتتشيللي: مولد ڤينوس (تفصيل)، متحف أوفتزي بفلورنسا.

يقول ثروت عكاشة عن تجربته الأولى مع ڤاجنر: «هذا الشعور الغامر الذى تولّى العاشقة هو هو الشعور الذى تولاّنى حين استمعت الى موسيقى ريتشارد ڤاجنر للمرة الأولى فى تلك الأمسية البعيدة منذ أربعين سنة».

وبوسعى أن أقدم شهادة أخرى عن المشاعر المهيبة الجليلة التى هزّتنى أنا أيضا وأنا أقرأ كلمات ثروت عكاشة عن الشهيد محمد وجيه خليل الذى كان فى قيادة كتيبة مصرية تهاجم إحدى المستعمرات الصهيونية فى حرب فلسطين الأولى. وقد صدرت الأوامر إلى الكتيبة بالانسحاب، لكنه رأى زميلا له هو الضابط كمال بشارة ميخائيل يسقط جريحا على الأسلاك الشائكة للمستعمرة، وإذا هو ينطلق نحوه فى جرأة خارقة ويحمله على كتفيه، ويضعه فوق حمّالة مدرّعة، ثم يقفز فى طريقه للّحاق بكتيبته، لكن رشاشات العدو تنطلق نحوه فتصيبه فى مقتل: «فاضت روحه الطاهرة وهو متشبّث بركن من أركان الحمّالة، فأسرع السائق به وبزميله الجريح إلى حيث كانت مواقعنا»! نحن هنا أيضا نسمع مزيجا جيّاشا من أناشيد النصر وألحان الحب والموت، كأنما تستعيد أرواحنا فى لحظة خاطفة كل ما استمعنا إليه من موسيقى.

وثروت عكاشة يتنقّل بين الدورين، الفارس المقاتل، والمثقف المبدع، فى سلاسة وعفوية، فهو يمزح ويظل جادا. ويؤدى واجبه القومى وهو يصفر لحنه المفضّل.

حين كان فى فلسطين يخوض غمار المعارك العنيفة هو ورفاقه من ضباط الجيش وجنوده البواسل، لم تصرفه الحرب عن التوقّف أمام شىء لم يجد له وقتها تفسيرا مفهوما، ومازال يستفسر عنه حتى الآن. فقد كان يستمع إلى نشرة الأخبار فى الإذاعة المصرية فيجد أن النشرة









تتصدّرها – آنذاك – مقطوعة حماسية لمحمد عبد الوهاب. فاذا حوّل المؤشر إلى إذاعة تل أبيب ليسمع النشرة الإسرائيلية، وجد أن الموسيقى التى تتصدّرها هى رقصة الباكانال المعربدة المنقولة من أوبرا «شمشون ودليلة» للمؤلف الفرنسى كامى سان صانص. وتعبّر هذه الرقصة عن نشوة الفلسطينيين القدامى واحتفالهم فى غزة بانتصارهم على بنى إسرائيل، بعد أن استطاعت دليلة الفلسطينية أن تسلم عشيقها الإسرائيلى لقومها. فهل كان الإسرائيليون يجهلون أن هذه الرقصة ليست احتفالا بانتصارهم الذى تحقق بالفعل على الفلسطينيين والعرب، وإنما هى احتفال بانتصار الفلسطينيين الذى لم يتحقق؟ أم أنهم أرادوا أن يسخروا من العرب الذين لم يشكّوا لحظة فى أنهم سيجنون نصرا سهلا سريعا، أم كانوا يقصدون أن شمشون الذى خانته دليلة قد استعاد قوته من جديد، وأن الفلسطينيين فى هذه الرقصة المعربدة إنما يغنّون فى مأتمهم؟

لكنى مضطر للإلمام والإجمال دون الإحاطة والتفصيل، وربما اضطرني هذا للقفز على المراحل، كما تتقافز نحلة واحدة على أزهار الوادي الذى اشتعل بألوان الربيع. نعم. فأنا هنا أمام نحو خمسين كتابا، كل كتاب منها حديقة يانعة.

هكذا يرتفع الهيكل طابقا فوق طابق، وكلما ظنناه قد اكتمل عاد ليرتفع من جديد. عمل لا يقوم به إلاّ هذا الفارس النبيل الذى جعل من نفسه كتيبة يفتح بها أبواب المعرفة ويؤسّس مدينة المستقبل. مخلصا لأحلامه، قادرا على تحقيقها وتجسيدها، ففى الليلة التى خرج فيها مع رفاقه لإنقاذ مصر من الاستعباد والاستعمار كان يردّد لحن «الموت حباً» الذى أنْهى به ڤاجنر أوبراه الشهيرة «تريستان وإيزولده»، وحين رأى أن الثورة تسير فى طريق الحكم المطلق وقف مع الديموقراطية، ورضى بمنصب فى الخارج. حتى إذا قدّر له أن يعود إلى وطنه بعد أن عيّن وزيرا للثقافة، قبل المنصب الجديد، لا ليكون وزيرا، بل لينقذ آثار النوبة، ويبني المعهد العالى للمسرح، والمعهد العالى للموسيقى. والمعهد العالى للسينما، والمعهد العالى للباليه، ومعهد النقد الفني.

ثروت عكاشة ليس مجرد مثقف، ولكنه باني ثقافة رفيعة. فهو فى هذا العصر الذى نعيش فيه امتداد للطهطاوي، وأحمد لطفى السيد، وطه حسين.

عندما خيّرته الحكومة الفرنسية، بين وسام الفارس ووسام الآداب والفنون اختار الوسام الأخير. ولكن الفرنسيين منحوه الوسامين، لأن الفروسية فى عرفهم – وفى عرفه أيضاً – أدب وفن، ولأنهم لم يكونوا يوشّحون عملا عاديا، بل كان يوشّحون سيرة منتصرة. فهل لثروت عكاشة أن يقبل منى هذا الذى أسوقه هنا وردة أخرى فى عروته المزدانة بالأوسمة؟!

وقفة أمام سفر جليل

تذكرون ليلة افتتاح دار الأوبرا الجديدة قبل عامين، وتذكرون برنامج هذه الليلة التى شارك فى إحيائها اليابانيون بفن من فنونهم لم نحسن استقباله، ولم نكتف بعدم تذوّقه، بل

أشبعناه هو وأصحابه سخرية تجاوزت حدود دار الأوبرا إلى الصحف والنوادي والمقاهى والبيوت، حتى أصبحت كلمة «كابوكي» بذاتها تثير الضحك، وتغري الناس بتحويرها واستخراج النكت من أشكالها المختلفة!

تذكرون هذا كله، وتعلمون بلاشك أن جهلنا بهذا الفن المسرحي الياباني كان سببا من أسباب ازورارنا عنه وتنكيتنا عليه. ولو سألنا أنفسنا عن أكثر الفنون التى نظن أننا نعرفها، والتى أصبح لها فى بلادنا معاهد عليا، وطلاّب يتلقون علومها، وفرق تشتغل بها، ومؤسسات تسهر على تنظيمها وتمويلها وإدارتها. لو سألنا أنفسنا ما الذى نعرفه عن السيمفونية، والكونشرتو، والأوركسترا؟ أو عن الباليه الأبيض، والباليه الإيمائي؟ وعن تدوين الرقص، وتدوين الموسيقى؟ وكيف يتحرك الراقص حول نفسه وكيف يسحب ساقه؟ وما الفرق بين خطوة السمكة وخطوة المقصّ؟ لوجدنا جهلنا بهذه الموضوعات لايقل عن جهلنا بالكابوكي!

بل إن علينا أن نعترف جميعا بأن معلوماتنا ستكون مضحكة إذا سألنا أنفسنا عن فنون يُفترض أنها فنوننا، وأعمال وآثار ورثناها عن آبائنا وأجدادنا. فماذا الذى نعرفه حقا عن التصوير الإسلامي؟ ماذا نعرف عن تأثير المسيحيين واليهود فيه؟ وعن الأيقونات التى رسمها المسلمون لرمز الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم؟ ما الذى نعرفه عن مقامات الموسيقى العربية، والخزف المصري، والتابوت الفرعوني؟ عن الرهبنة القبطية والتصوف الإسلامي؟ وعلاقة المتصوّفة المسلمين بزملائهم البوذيين والهندوكيين؟ وهل كان للإسلام أثر فى حركة تحطيم الأيقونات المسيحية؟ والفرق بين العمارة العربية والعمارة البيزنطية؟ بين عمارة القبّة وعمارة القبو؟ وبين العمود الدُّوري والعمود المصري القديم؟

ولن نسأل أنفسنا هنا بالطبع عما نعرف من فنون الهند والصين، أو فنون القوط والهنود الحمر والتتار. ربما شاهدنا شيئا منها أو عنها فى صحيفة أو كتاب. وربما أسعد الحظ قلة نادرة رأت هذه الفنون معروضة فى بعض المتاحف والمعارض، لكن هذه القلة لن تدّعي أنها قد فهمت ماشاهدت، والدليل أننا شاهدنا الكابوكي فلم نفهمه، والسبب أننا لانعرف شكله ولا موضوعه، لا نفهم لغته ولانحسّ طريقته فى التعبير. فما هذه الأشكال الغريبة؟ ما هذه المسوخ، وما هذه الحركات، وما هذه الإيماءات، وما هذه الرموز؟

إنها ثقافات شعوب لا نعرفها، تعبّر من خلالها عن أفكار كأفكارنا، وتصوّر عواطف ومشاعر ورغبات تشبه عواطفنا ومشاعرنا ورغباتنا، فالإنسان واحد فى كل مكان وزمان، لكن لغته فى مصر غير لغته فى اليابان. وكما أن اللغة تختلف، فالفن يختلف. وكما نستطيع أن نفهم الفكر الياباني إذا فهمنا اللغة اليابانية، فنحن نستطيع أن نفهم الروح اليابانية إذا فهمنا الفن الياباني.

ونحن لن نستطيع أن نفهم هذا الفن إلاّ إذا فهمنا مفرداته، أى موضوعاته وصوره. وما يدور حوله ويتلبس فيه من عقائد وأساطير وخبرات وتقاليد. لهذا لابد أن نلمّ بها حتى ندخل

هذا العالم العجيب الغريب، الذى سوف يتكشّف لنا سحره وعبقريته، وجماله وطرافته إذا أخذنا أنفسنا بالفهم ودرّبناها على التذوّق.

وهل نستطيع أن نتابع مسرحيات أيسخولوس وسوفوكليس إذا لم نكن على علم بالأساطير اليونانية؟ هل نستطيع أن نفهم الأيقونات المسيحية إذا لم نكن قد قرأنا سيرة المسيح فى الإنجيل؟ هل نستطيع أن نفهم الصور الموجودة فى مخطوط «معراج نامة» المحفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس إذا لم نكن على علم بقصة الإسراء والمعراج؟ وهل نتذوّق أدب القرن العشرين وفنه دون أن نفهم ماحقّقه العلم الحديث فى مجالات الطبيعة والنفس والمجتمع، وما أصاب الإنسان من قلق وخوف وجنون، نتيجة لاندلاع الحروب، واشتعال الثورات، وسقوط النظم، وانطفاء الأحلام، والتردّد بين الاعتزال والخروج، وبين الماضى والمستقبل؟

لا. نحن لانستطيع أن نفهم شيئا من هذا كله أو نتذوّقه أو نحبّه إلا إذا تثقّفنا بثقافته، والمدخل الأول إلى هذه الثقافة هو أن نعرف مصطلحاتها، وأن نلمّ بالعناصر الجوهرية فى حياة أعلامها، تلك هى المفردات الأولى التى يجب أن نتعلمها من لغة الفن والثقافة، كما يتعلم الطفل الأبجدية ليمتلك من خلالها اللغة فيقرأ ويفهم ويكتب فيفصح ويبين.

ولقد ظللنا سنوات وعقودا نحلم بامتلاك هذه الأبجدية، أو هذا المعجم الذى لا تستغني عنه حياة ثقافية حديثة. فلم يتحقق لنا هذا الحلم إلا بهذا الذى حقّقه لنا رجل واحد، أخذ على عاتقه أن يزوّدنا بالمعجم الموسوعي، كما أخذ على عاتقه من قبل أن يبني لنا أكاديمية الفنون، فكان له ما كلّف نفسه به وراضها على تحقيقه، وجهده الأول كجهده الأخير، تنوء به العصبة أولو القوة. لكنه نهض بما حمل وسار به حتى بلغ الغاية. والآن أحدّثكم عن سِفْره الجليل الذى أخرجه لنا بعنوان «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية».

هذا المعجم كتاب يقع فى نحو ستمائة صفحة من القطع الكبير، ويتضمن نحو ثلاثة آلاف مادة تتصل بالفنون التشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة، والفنون التعبيرية كالمسرح والموسيقى والأوبرا والباليه، وبالموضوعات التى صوّرتها هذه الفنون، سواء اتصلت بالأسطورة، أو بالدين، أو بالتاريخ. وإذا كان معظم المواد التى يتضمّنها المعجم مصطلحات تقدّم بالإنجليزية والفرنسية مع مقابلها العربى، ويشرحها المؤلف شرحا وافيا يقرّب للقارئ ما تعنيه وتشير إليه، فهو لا يخلو كذلك من أسماء عديد من الأعلام الذين ارتبطت سيرتهم وأسماؤهم بهذه المصطلحات، ومايتصل بها من حركات فنية وأعمال إبداعية. فأنت تجد مثلا عشرات من المصطلحات والموضوعات المتصلة بالمسرح، وتجد معها ترجمة وافية أو إشارات كافية لعدد من أهم المؤلفين المسرحيين كسوفوكليس، وشكسبير، وبرناردشو، وصمويل بيكيت. وأنت تجد عديدا من المصطلحات المتصلة بالموسيقى. وتجد إلى جانب ذلك ملخّصات لسيرة باخ، وشونبرج، وسترافنسكي وغيرهم.

كتاب لا يستغني عنه رجل يحب أن يثري حياته ووجدانه بين الحين والآخر بمشاهدة عرض مسرحي، أو بالاستماع إلى مؤلف موسيقى، أو بالاختلاف إلى معرض أو متحف، أو حتى بالاستماع إلى الراديو، والجلوس أمام شاشة التليفزيون.

فإذا لم يكن للمتذوق العادي غنى عن هذا الكتاب، فكيف تكون حال الرجل المثقف الذى يحب أن يشاهد هذه الفنون ويضطر أحيانا للحديث عنها؟ وكيف تكون حال الكاتب الناقد الذى يكتب عن المسرح وهو لايعرف معنى السقطة التراچيدية أو التطهير المأساوي؟ والذى يكتب عن الأوبرا وهو لايدرك الفرق بين الأوبرا الإيطالية والأوبرا الألمانية، أو بين الأوبرا الفخمة وأوبرا الصالون؟ والذى يتحدث عن فن التصوير الزيتي وهو يجهل مايسمّى فى اللغة الإيطالية «بالكياروسكورو»، ومعناها الإشراق والعتمة، أو الفاتح والداكن، أو الظل والنور. وذلك مايشرحه صاحب المعجم فيقول «إنه تدرّج أطياف الضوء والظل فى التصوير الزيتي، من حيث إبراز الأشياء المصوّرة، والإبانة عن مواضعها، وصلتها بعضها ببعض فى المساحة المتاحة، فيظهر التدرّج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا – سواداً أو بياضاً بأكثر مما يبدو فى التصوير الجداري، وقد يستغلّه الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية».

لقد ظهر معجم ثروت عكاشة الموسوعي عام ١٩٩٠، ولولاه لتأخر إلى القرن القادم. أما موسوعة «ديدرو» الفرنسية، أو «معجمه المدروس للعلوم والفنون والصنائع» فقد ظهرت منذ قرنين ونصف القرن!

وأنت فى أوروبا لاتكاد تسمع عن علم أو فن إلاّ وقد صدرت عنه عشرات المعاجم والموسوعات. أما عندنا فكل ما صدر من هذه المعاجم فى مختلف العلوم والفنون قليل شحيح يعدّ بالآحاد لا بالعشرات، والدليل على ذلك مانراه فى هذا المعجم نفسه من أسماء المراجع العربية التى استفاد بها ثروت عكاشة، فهى لاتزيد على ثمانية منها معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية لأمين سلامة، ومعجم المصطلحات الأثرية ليحيى الشهابي، ومعجم الباليه السينمائى لأحمد كامل مرسى ومعجم المصطلحات الأدبية لمجدي وهبة، ومعجم الباليه ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا، ومجموعة المصطلحات العلمية والفنية الصادرة عن مجمع اللغة العربية.

البناؤون العظام!

ولا أعرف فيمن ظهر خلال القرنين الأخيرين من المثقفين المصريين إلا أفرادا معدودين، قطعوا على أنفسهم عهدا بأن يُنجزوا لنا أعمالا كبرى، تلبّى حاجة من حاجاتنا الجوهرية، وتساعدنا على الخروج من تخلّفنا المادي والفكري لنلحق بالإنسانية المتقدمة، فأنجزوا العمل، وأوفوا بالعهد، كما فعل الدكتور ثروت عكاشة فى الموسوعة التى يقدمها حول تاريخ الفن بعنوان «العين تسمع، والأذن ترى».

ومن الطبيعي أن يكون هذا الطراز من المثقفين أفرادا معدودين، لأن العمل الذى يتصدّى كل منهم لإنجازه أكبر من طاقة الفرد العادي. ومن هنا ظهر فى تاريخنا الحديث رجل واحد اسمه رفاعة رافع الطهطاوي، ورجل واحد اسمه على مبارك، وثالث اسمه أحمد لطفي السيد، ورابع اسمه طه حسين.

عشرة أو عشرون يحتلون فى تاريخنا موقع البطولة الذى يحتلّه قادة الأمة وساستها العظام. فإذا كان أبطال السياسة قد كسبوا للأمة معركة أو أنشأوا لها دولة، فأبطال الثقافة يعبرون بالأمة من الظّلمة إلى النور، ويرفعونها من مستنقعات التخلّف إلى ذرى التقدم.

هكذا فعل رفاعة الطهطاوي حين فتح الله عليه فرأى الهوّة التى تفصلنا عن الأمم المتقدمة، فآلى على نفسه أن يحمل لنا مااستطاع حمله من كنوز المعرفة، وأن يسخّر جهوده كلها ليضعنا فى بداية الطريق الذى سيقودنا إلى العصور الحديثة. إن لم يسعفه التأليف أسعفته الترجمة، وإن لم يكن بيده فبأيدي تلاميذه وحوارييه. وهكذا فعل على مبارك سواء فى كتبه المدرسية أو مؤلفاته الموسوعية. وهكذا فعل لطفي السيد حين توفّر على ترجمة أعمال أرسطو، لتكون فلسفة المعلّم الأول أساسا فى نهضتنا، كما كانت أساسا فى نهضة الأوروبيين. وهكذا فعل طه حسين، وهكذا يفعل الآن ثروت عكاشة. أعلم بالطبع أنهم مختلفون متمايزون، كما لابد أن يختلف الموسوعي عن الكاتب المبدع أو عن المفكر الفيلسوف. لكنهم جميعا من طينة واحدة، هى الطينة التى يخرج منها البناة العظام.

وقد تصدّى ثروت عكاشة وحده لإنجاز هذا العمل الضخم، عشرين مجلداً قدم فيها فنون البشرية فى النحت، والعمارة، والتصوير، مبتدئا بفن سكان الكهوف، منتهيا بالفن الحديث، مبحراً خلال ذلك فيما كنا نعرف بعضه ونجهل أكثره من فنون العصور القديمة فى مصر، وبابل، وفارس، واليونان، وروما. ثم فى فنون بيزنطة والعصور الوسطى، ودمشق، وبغداد، والقاهرة، والقيروان، ومراكش، وقرطبة، واستانبول، وأصفهان، ودلهى ثم فى فنون عصر النهضة فى إيطاليا، ونحن فى انتظار الأجزاء الأخيرة التى سيقدم فيها الفنون الحديثة فى باريس، ومدريد، ولندن، وبرلين، وأمستردام، ونيويورك.

فإذا قارنّا بين ما أنجزه الدكتور ثروت بمفرده خلال العقود الثلاثة الماضية وما أنجزته مؤسسات وأجيال ظهرت فى الفترة ذاتها لرأينا ضخامة العمل الذى نهض به.

نحن نحاول منذ بداية القرن الماضي أن نترجم إلى لغتنا ما أنتجته العقول الكبرى فى الشرق والغرب من أعمال فكرية وعلمية وأدبية قامت عليها الحضارة الحديثة، فلابد لنا من امتلاكها حتى ننهض ونتقدم. ولكننا ننكص على أعقابنا بعد قليل، وإلا فأين فكر النهضة الأوروبية؟ وأين فلسفة الاستنارة؟ وأين علوم القرن التاسع عشر والقرن العشرين؟

بل نحن لم نفلح حتى فى ترجمة النصوص الأساسية لحركة فكرية واحدة من الحركات

التى توالى ظهورها خلال القرون الثلاثة الماضية. ولهذا لانستطيع الاعتماد على ما فى لغتنا حول الكلاسيكية، أو الرومانتيكية، أو الرمزية فى الأدب والفن، أو حول الوضعية أو الماركسية أو النسبية فى العلم والفلسفة. ومازلنا مضطرين للعودة إلى النصوص الأولى بلغاتها الأصلية، لأننا لم ننقل منها إلا القليل. أى أن نخبة محدودة منا هى فقط القادرة على الاتصال بثقافة العصور الحديثة، لأنها هى القادرة على القراءة بلغة أجنبية. أما الأغلبية الساحقة من المصريين أميّين وغير أميّين. فهى بعيدة كل البعد عن العصور الحديثة، وعما تحقق فيها من ثورات فكرية واقتصادية واجتماعية وسياسية. وإذن فمن السهل خداعها وتحويلها إلى قوة عمياء تتشبث بما تعوّدت عليه، وتخشى أى تغيير، وتقف فى وجه كل رأى حر وكل فكر مستنير.

وربما كان أنصاف المثقفين ألعن وأضلّ سبيلا من الذين تمّت لهم نعمة الأميّة. لأن الأميين متواضعون غير مدّعين، أما هؤلاء الأنصاف فأجارك الله، لأنهم بالنصف الذى يعرفونه يتحدثون فى الباقي الذى يجهلونه، وربما زاد على النصف بكثير.

ومن الطبيعي أن يكون نصف المثقف فى بلادنا أملا يطمح الكل للوصول إليه، لأن مصادرنا ناقصة، ولأن ثقافتنا نتف، وشذرات، ومرقّعات وملخصات، وليست بناء قائما على أسس مكينة، تتميّز أصوله عن فروعه، ويؤدي بعضه إلى بعض، ويعتمد بعضه على بعض. ومن هنا تشتد حاجتنا للأعمال الموسوعية التى تزوّدنا بالحد الأدنى مما يجب أن نعرفه فى موضوع من الموضوعات، وهذا ماتوفر الدكتور ثروت عكاشة على تحقيقه فى موسوعته عن الفن وتاريخه.

والحقيقة أن ثروت عكاشة لا يكتفي بالحد الأدنى، ولاينشد أقل من الكمال. إنه يستغرق العصور كلها لا يهمل عصرا، ويستغرق الثقافات كلها لاينسى ثقافة، ويستغرق الفنون والأشكال والمدارس والأسماء، فيتتبعها جميعا فى مظانها المختلفة، فى المعابد، والمساجد، والكنائس، والقصور، والقلاع، والمسارح، ودور الأوبرا، والمراجع المصورة، والمطبوعات، والمخطوطات. يرحل وراءها بنفسه، ويراسل وزراء الثقافة وأمناء المتاحف، وأصحاب المقتنيات الخاصة ليقدّم لنا فى النهاية كل مايستطيع رجل مثله أن يقدّمه فى الرسم، والخط، والتصوير، والنحت، والعمارة، بل هو يضيف الموسيقى أحيانا. وبهذا يجعل العين تسمع ويجعل الأذن ترى، لأنه يكشف لنا عمّا فى الشكل الرائع من أنغام وإيقاعات، وعما فى الصوت الرائع من أبنية وصور. فلا عجب أن يظهر كل عصر من عصور الفن فى أكثر من مجلد، وأن يستغرق المجلد الواحد مئات الصفحات من القطع الكبير، حيث نجد الصور، والتعريفات، والتحليلات، والتعليقات، والهوامش التى تحيط بالموضوع وتستوفي دراسته فى ذاته وفى علاقته بغيره من الموضوعات. فالحديث عن الفن الفرعوني القديم يستدعي الحديث عن الديانة الفرعونية، التى لانقرأ عنها فقط بل نقرأها أيضا قراءة مباشرة فى شواهد مترجمة من نصوصها الأصلية. والحديث عن العقائد القديمة قد يستدعي الحديث عن العقائد الحديثة، وما يقدّمه لنا المؤلف فى تعليق أو هامش يقارن فيه بين

الديانتين أو بين نص ديني ونص فلسفي أو أدبي. فالموسوعة التى يقدّمها لنا ثروت عكاشة ليست مقصورة على الفن وحده، وإن كان الفن موضوعها الأول الذى تبدأ به لتحيط بالمعرفة الإنسانية فى مختلف الميادين.

أى جهد بذله ثروت عكاشة، ليقدّم لنا هذه الموسوعة التى بدأها قبل ثلاثين عاما، ومازال يواصل العمل فيها حتى الآن، لايرضيه النجاح الذى حقّقه فيركن إلى الراحة، ولايضنيه السعي فيقف فى منتصف الطريق، بل يستهين بما حقق وإن كان جليلا، لأنه يرى أن الذى لم يتحقق أجلّ، ويستفزه الضّنى فيقاومه بمزيد من السّعي، فيقوده السعي المضاعف إلى مزيد من النجاح يجعل ماتحسّه الروح من النشوة أضعاف مايحسّه الجسد من الضّنى.

ولقد بدأ ثروت عكاشة عمله هذا فى عام ١٩٦٣ وهو يرأس البنك الأهلى المصرى حين كان فى زهرة شبابة وذروة قوته، فلنا أن ندرك ماكان متاحا له وهو وزير للثقافة فى السابعة والثلاثين من عمره، وما لم يعد متاحا له الآن وقد اعتزل السلطة وبلغ السابعة والسبعين ومازال مصرًا على إتمام عمله، رغم علو السّن وقلة الإمكانات.

كتاب مقاتل

ولكن لماذا أحتفل بصدور الجزء التاسع من موسوعة الدكتور ثروت عكاشة عن الفن، وهو الجزء الذى يدور حول عصر النهضة الأوروبية ويضمّ مجلدات ثلاثة هى: «الرينسانس» و«الباروك» ، «الروكوكو» ؟

لأننى أعتقد أن هذا الكتاب القيّم سوف يسهم فى تعميق ثقافتنا حول موضوع النهضة الأوروبية. فهو يقدّم لنا معرفة تتعلق بالفن فى عصر النهضة على امتداده وهو موضوعه الأساسي. وهو يشير إلى معارف ومعلومات تتعلق بتطور المجتمعات الأوروبية، ومدارس الفن، والفكر الفلسفي، وحركة الإصلاح الديني، والكشوف العلمية والجغرافية، وسوى ذلك مما يقدمه لنا الكتاب بإجمال ليساعدنا على فهم موضوعه الأصلي، وليحفزنا على النظر فيه بتوسع، وعلى استكمال معرفته فى المراجع والموسوعات الموقوفة على التاريخ والعلم والفلسفة والأدب والمجتمع. ونحن لم ننقل إلى لغتنا إلاّ أقل القليل مما يجب نقله عن عصر النهضة الأوروبية، ومع هذا فبإمكاننا أن نرجع إلى ماقدمه خالد الذكر لويس عوض فى كتابه «ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية» وإلى ملحمة دانتي «الكوميديا الإلهية» وكتاب كامبانيللا «مدينة الشمس» وكتاب ميكافيللي «الأمير»، وهذه الكتب الثلاثة المترجمة إلى العربية من أهم ما أنتجه عصر النهضة من آثار أدبية وفكرية. كما يستطيع القارئ العربى أن يجد مراجع أخرى مؤلفة ومترجمة حول بترارك، وبوكاشيو، وسافونارولا، وجاليليو، وهم من أعلام النهضة الكبار.

لكنى لا أحتفل بصدور كتاب ثروت عكاشة لسبب ثقافي خالص، وإنما أحتفل به لأنى أعتقد أن صدور موسوعة عن عصر النهضة فى مجتمعنا المعاصر لمن يفسّرونه قسرا ويقهرونه قهرا

على العودة إلى العصور الوسطى – أعتقد أن صدور هذه الموسوعة عمل لا يقل أثره عن الثقافة وحدها، وإنما يتجاوز حدود الثقافة ليؤثر تأثيرا مباشرا فى الأسس التى تقوم عليها حياتنا القومية كلها.

أريد أن أقول إن هذا السِّفر العامر بالحديث عن چوتو.. ومارتيني، وبرونليسكى، ودوناتللو، وأنچليكو، وليوناردو داڤنشى، وميكلانچلو، ورافائيل، ويصوّر الروائع التى تركها لنا هؤلاء العباقرة الأفذاذ فى العمارة، والنحت، والتصوير – هذا السفر ليس مجرد جزء من موسوعة فى الفن إنه فى نظري كتاب مقاتل!

هو كتاب مقاتل، لأنه يقف فى صفّ النهضة ويكشف عن معناها، فالنهضة كما يجب أن نفهمها فى هذا الكتاب وفى غيره ليست نهضة الأوروبيين وحدهم. بل هى نهضة البشر جميعا ونحن منهم بالطبع، لأن أسبابها وغاياتها ووسائلها متحقّقة لدينا ولدى غيرنا من الأمم، كما كانت متحقّقة لدى الأوروبيين الذين نهضوا من ظلمات العصور الوسطى ليستعيدوا قدرتهم على التقدم، ويطالبوا بحقهم فى الحياة.

وكيف لا تكون النهضة الأوروبية تراثا بشريا مشتركا وهى تقوم على تقديس العقل، وطلب المعرفة، والمغامرة فى سبيلها، والدفاع عن حق البشر فى الأمن، والحرية، والسعادة؟

النهضة باختصار هى عودة الإنسان إلى نفسه، بعد أن ظل – فى – أوروبا ألف عام يضرب فى ظلمات العصور الوسطى ومتاهاتها المرعبة، لايملك من أمر نفسه شيئاً، فللأمير جسده، وللكنيسة روحه وليس له من مهرب إلاّ الدير، ومن ثم القبر يدفن نفسه فيهما حيا وميتا. فإن اشتاقت نفسه للرحلة فليس أمامه إلاّ الحج، وإذا طلب المجد فليلتحق بحملة من حملات الصليبيين، أما إذا خالج نفسه شك أو ألحّ على عقله سؤال، فشكوكه وتساؤلاته ليست من وحي العقل، وإنما هى سحر ساحر أو وحي شيطان، وفى هذه الحال يُلقى به طعاما للنيران رحمة به، كما كان يقول رجال الكنيسة الكاثوليكية لمن يحكمون بإعدامه حرقا: «نحن نحرقك فى الدنيا رحمة بك، حتى ننقذك من النار الأبدية». هكذا قالوا لچيوردانو برونو عندما اتهموه بالردّة، وأحرقوه فى «ميدان الأزهار» بروما، وهكذا قالوا لآلاف آخرين ممن ساقوهم إلى المحارق فى أنحاء العالم المسيحي خلال العصور الوسطى.

فإذا كان الصراع بين العصور الوسطى والعصور الحديثة قد بلغ هذا العنف فى أوروبا، فمن الطبيعى أن يبلغه عندنا، ولهذا قلت عن كتاب الدكتور ثروت عكاشة «فنون عصر النهضة» بأجزائه الثلاثة الرنيسانس والباروك والروكوكو إنه كتاب مقاتل، لابد أن يشتبك مع زبانية العصور الوسطى عندنا، هؤلاء الذين يئدون النساء، ويطاردون المفكّرين، ويتّخذون الدين مطيّة لاغتصاب السلطة، ويؤلفون كتباً فى نبذ الحياة واستعجال الموت، وهم أكثر الناس طمعا فى الدنيا، ورغبة فى الاستئثار بها.

النهضة ليست مجرد علم أو مجرد تكنولوچيا، النهضة علم وأدب وفن وفلسفة، وهى بالطبع حساب وهندسة ومنطق، لكنها قبل ذلك عواطف ومشاعر وأحلام. النهضة خيال، لأن النهضة مستقبل. وكيف ننهض إذا كنا عاجزين عن أن نتخيّل ونتصوّر ونتوقّع؟

تخيلوا أن لدينا شاعرا فى وزن دانتي وكاتبا فى وزن بوكاشيو، وعالما فى وزن جاليليو، ومعماريا فى وزن برونليسكي، ونحاتا فى وزن مكيلانچلو، ومصوّرا فى وزن رافائيل، ومصلحا دينيا فى وزن مارتن لوثر. كيف تكون بلادنا؟

ومع هذا فالنهضة لم تكن خاتمة أو نهاية، وإنما كانت على العكس بداية العصور الحديثة التى تختلف عن العصور القديمة اختلافا جوهريا يتمثّل فى الحقيقة التالية، وهى أن القدماء كانوا يعتقدون أن ما يحدث لأفراد البشر يحدث للمجتمعات، وأن الحضارة تولد، وتشبّ، وتهرم، وتموت، وأن الانبعاث مآله الانحطاط. وهذه هى فكرة الدورة أو الرجعة التى نجدها عند ابن خلدون مثلا، وعند اشپنجلر فى العصر الحديث.

لكن الناس اكتشفوا فى عصر النهضة أن هذه الفكرة مضلّلة، وأن المجتمع الإنسانى ليس مجرد تجمع كمّى من الأفراد، وإنما هو كينونة بشرية أخرى تختلف اختلافا كيفيا عن الكينونة الفردية، ولاتخضع لقوانين الطبيعة، بل لقوانين إنسانية يضعها كل مجتمع لنفسه.

هكذا يستطيع المجتمع الإنسانى أن يواصل حياته ويتحصّن فى مواجهة الموت، كما يستطيع أن يواصل تقدمه ويتحصّن ضد التخلف والانحطاط.

من هنا انتقلت أوربا من عصر النهضة إلى عصر الاستنارة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. ثم انتقلت إلى عصر التقدم العلمى والثورات الصناعية فى القرنين الأخيرين. وهذه هى الفكرة الجوهرية التى يحملها لنا كتاب الدكتور ثروت عكاشة «الباروك»، وهو الجزء الثانى من كتاب النهضة، بعد الجزء الأول «الرينسانس». وإن اقتصر الدكتور ثروت فى «الباروك» كما فعل فى كل الأجزاء التى صدرت فى هذه السلسلة على تقديم الوجه الفنى لفكرة التقدم أو التطور المضطرد، كما يتمثّل فى العمارة، والنحت، والتصوير، وما طرأ على هذه الفنون من تطورات بين أواخر القرن السادس عشر إلى أواسط القرن الثامن عشر، فى إيطاليا، وفرنسا، وإنجلترا، وهولندا، وإسبانيا، وامتدادات هذه البلاد، خصوصا فى أمريكا اللاتينية.

والباروك فن يقوم على الشموخ وإثارة الشعور بالعظمة والضخامة والجلال. هذا من حيث البناء والتكوين، أما من حيث الموضوعات، فالباروك أكثر دنيوية من الرينسانس، وإن كان أقل تكلّفا وتصنّعا من فن العصر الذى تلاه، وهو الروكوكو. ومن أعلام الباروك من المصورين روبنز، وإلجريكو، ورامبرانت. ومن أعلام الروكوكو ڤاتو وبوشيه وفراجونار وتييپولو.

وقد نظن أن بلادنا لم تكن لها علاقة بهذه التطورات. والحقيقة أن عمارة القصور عندنا، فى القرن الماضى والنصف الأول من هذا القرن، تأثرت بعمارة النهضة والباروك والروكوكو،

فأعيان المصريين الذين كانوا مزيجا من كبار البرجوازيين وكبار ملاك الأرض كانوا يماثلون زملاءهم المنتمين لهذه الطبقات ذاتها فى أوربا ومستعمراتها اللاتينية.

أما الأثر الأكبر لهذه الاتجاهات فنحن نجده فى ميادين الفكر والأدب، حيث ظهر باسكال، وديكارت، وڤولتير، وملتون، ووليم شكسبير.

وهكذا نفهم قيمة العمل الشامخ الذى نهض به ثروت عكاشة، فهو لايقدّم لنا فى هذه السلسلة مجموعة من كتب الفن وكفى، بل يقدم لنا وجها من وجوه الحضارة نفهم منه أن تاريخ البشرية تاريخ متصل متواصل. عصور تتقدم نحو عصور، وثقافات تتحاور مع ثقافات.

العلاّمة ثروت عكاشة والفن الإسلامي

د. عفيف البهنسي

نادراً مانرى في العصر الحديث باحثاً بلغ مرتبة الدكتور ثروت عكاشة بغزارة عطائه الذى انطوى على ثقافة موسوعية واسعة، ابتدأها كاتبا يشبع نهمه للمعرفة والبحث، حتى وصل إلى مرتبة الباحث المتخصّص، فيقدم مؤلفات مرجعية سدّت نقصا كبيرا في المكتبة العربية. وإذا كانت مؤلفاته الكثيرة قد تناولت مواضيع متفرّقة في الثقافة عامة كان آخرها المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، فإن ما انقطع لدراسته تحت عنوان (العين تسمع والأذن ترى)، كان عملاً ريادّيا بدا في كتبه عن تاريخ الفن: الفن المصري القديم، وفن العراق، والفن الفارسي، والفن الإغريقي، وفن عصر النهضة..... قدّمها بأسلوب بعيد عن الأكاديمية قريب من تناول القارئ المتعطش للمعرفة.

ثم يسير قدما في مجال التخصّص حتى يأتي على دراسات موسّعة ومعمّقة تشمل الفن الإسلامي تصويرا وعمارة، ثم يفرد كتبا توسّعية في ذلك، فلعله وجد من المفيد أن يعمّق النظر في بعض بحوث كتابه الأساسي (التصوير الإسلامي، الديني والعربي).

ولقد اطلعت على مؤلفاته منذ بداية نشرها، وتوطّدت معرفتي بجهده الواسع من خلال ما قرأته في كتبه، وإنه ليسعدني أن أعود اليوم لدراسة مؤلفاته مجدّدا في الفن الإسلامي، إسهاما بالتعريف بفضله في إثراء الثقافة الإسلامية. وتكريما لشخصه رائداً لنهضة الثقافة في مصر ومفكراً عربيا تحمّل مسؤولية البحث بأمانة والتزام، وإنساناً يتمتع بأعلى صفات الرجولة والوفاء والإيثار.

ولقد تناولت دراستنا أولا كتاب «التصوير الإسلامي، الديني والعربي»، وكتاب «القيم الجمالية في العمار الإسلامية»، وهما كتابان متمّمان لموضوع الفن الإسلامي ثم تعرّفنا بكتب إضافية تعمّق وتوسّع بعض فصول الكتاب الأول، وهي كتاب عن الواسطي، وكتاب التصوير الفارسي والتركي، وكتاب التصوير المغولي في الهند، وكتاب معراج نامه، ثم كتابه بالإنجليزية المصوّر المسلم والإله The Muslim Painter and The Divine وكان همّنا من هذه الإطلالة السريعة، حصر ما نشره الدكتور عكاشة في مجال الفن الإسلامي فقط وعرضه مختصرا، ولم تكن دراستنا نقدية بل إن ما عرضه من تحليل واستنتاج يتفق مع آرائنا ودراساتنا، مع الاعتراف بفضله وسبقه وتميّزه.

ومازال كتاب «التصوير الإسلامي الديني والعربي» للدكتور ثروت عكاشة من أهم مراجع الباحث العربي، فهو كتاب موسوعي ضم أبحاثاً موثقة بصور وافرة وزّعت تحت عنوان التصوير الإسلامي، والباب الثاني يحمل عنوان التصوير العربي، وهذا التقسيم أساس في عنوان الكتاب،

وهو عنوان جيد تعمّد المؤلف الدكتور ثروت عكاشة تحديده للتمييز بين فن تصويري ديني، وفن تصويري عربي. ويتضح من نص الكتاب أن المؤلف أراد الحديث أولا عن فن تصويري يقع خارج الجغرافية العربية في البلاد التى دانت بالإسلام. وكان التصوير التشبيهي فيها قد تناول أحداث الدين الإسلامي، مما لانراه في المنطقة العربية الإسلامية التى اختارت فن الرقش العربي النباتي والهندسي للتعبير عن إبداع مجرد عن التشبيه، خالص للتعبير عن المطلق. ولكن التصوير التشبيهي فيها لم يكن غائبا تماما، مما يدل على أن مسألة المنع لم تكن السبب، بل كانت «بسبب الخشية من الردّة»، مما يجيز لنا القول - حسب المؤلف إنه كان تحريما مؤقتا بزمن وظروف خاصة، ولم يكن مطلقا «فى الزمان والمكان، وأنه لامعنى لهذا الحجر متى أمن جانب العبادة والتعظيم» (ص ١٤).

لقد عالج المؤلف برويّة مسألة المنع الشائكة التى اختلف في تحديد أساسها الباحثون ومنهم من حدّد المنع في تصوير الله صورة الآحاد (أبو علي الفارسي)، ومنهم من عمّم المنع على جميع مواضيع التصوير كالنووي، أما المؤلف فإنه يشدّد على الإباحة باجتهاد وحجّة مقنعة وبخاصة عندما يكون التصوير لفوائد عملية أو توثيقية (ص ١٧).

ونحن نؤيد ما جاء به المؤلف، لاسيما أن الحديث الشريف «إن أشدّ الناس عذابا يوم القيامة المصورون الذين يشبهون بخلق الله»، وفي حديث آخر «الذين يضاهون بخلق الله» يوضّح بجلاء الهدف من المنع، وهو عدم تصوير الله، بما يشبه الآحاد، وعدم مضاهاة الخالق في مقدرته على الخلق.

ومن الواضح أن المؤلف يتحدث عن التصوير التشبيهي تحديدا، ولم يجد نفسه مضطرا للتفريق بين التصوير التشبيهي الذى يصور الوجوه والأشياء تصويرا «مشابها» للواقع، وبين التصوير المجرد، وهو الرقش العربي أو الزخرفة التى عرضها في آخر كتابه هذا، كما قدم لها في الصفحات (٢٤ - ٢٥).

وتأييدا لرأيه يورد المؤلف موقفا للسلطان المغولي أكبر الذى كان رسّاما يشجّع التصوير التشبيهي، ويرى فيه موئلا للإيمان والاتصال بالخالق، إذ يقول على لسان وزيره أبى الفضل يخيّل لي أن للمصور وسائل غريبة للتعرّف على الله، إذ أنه عندما يقوم بعمل تخطيط لأي شيء حي.. يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته، وبالتالي يجد نفسه مضطراً الى التفكير فى الله واهب الحياة، فتزداد على هذا النحو معرفته به (ص ٦٦).

والمؤلف، وقد تحدّث عن المنشأ الأول للفن الإسلامي، من خلال المؤثرات الحضارية والرومية السابقة على الإسلام على الفن الإسلامي الناشيء، فإنه ينسب هذه الفنون إلى رعايا الأمم المغلوبة، وهو يعني سكان البلاد الأصليين الذين آمنوا بالإسلام، أو الدين استمروا على دينهم في ظل الإسلام الذى حمل اتباع الأديان السماوية الأخرى وجعلهم في ذمّته. ولكن المؤلف لم يقتصر على هذه المؤثرات الواضحة في الآثار والتراث السابق للإسلام، بل تحدث عن

مؤثرات المخطوطات المانوية للمصوّر المصلح «ماني» وعن مؤثرات آسيوية وصينية وهندية.

وعلى الرغم من هذه المؤثرات، فإن المؤلف يعرض سمات التصوير الإسلامي التي تبلورت بسرعة مستقلة عن هذه المؤثرات، وهو يراها في أربع نقاط، الاعتماد على أكثر من منظور خطّي واحد، ثم احتواء الصورة المنمنمة على مجموعات مستقلة من المواضيع، والنقطة الثالثة التقيّد بمبدأ – أن تصغير الصورة لا يبعدها عن تفاصيل الأصل، وأخيرا فإن مواضيع التصوير الإسلامي كانت جادة بعيدة عن المجون والعبث.

كان التصوير التشبيهي شائعا، ليس في بلاد فارس الشيعية، بل في تركيا والبلاد العربية، وقد بدا أولا في الصور الإيضاحية للمخطوطات العلمية، في الطب والآليات المتحركة فى علوم النبات والعقاقير، حتى قصص الحيوانات الخرافية ككتاب كليلة ودمنة أو في المقامات التى كتبها الحريرى، أو في الملاحم التاريخية الفارسية كالشاهنامه / أو في القصائد مثل ديوان نظامي المسمّى «خمسة»، وديوان سعدي «البستان»، فإن التصوير الإيضاحي فيها يؤدي هدفا «إيجابيا» لا علاقة له بأسباب المنع.

وينتقل المؤلف للحديث عن الصور الجدارية في الحمامات، بدءاً بصور حمام قصير عمره، وحمامات أخرى وردت أخبارها وما فيها من صور هي تعبير عن الجمال والحب والمتعة، فيورد أقوالا في الدفاع عن هذه الصور. ويبرز الصور الشخصية عند الصفويين والتيموريين بدءا بالسلطان أكبر وابنه جهانجير، وانتقل ذلك إلى السلاطين العثمانيين.

وعلى الرغم مما يشاع عن تحريم التصوير والتشديد على المصورين، فإن المؤلف يعرض بإسهاب أشكالا من تكريم المصورين من قِبَل الحكام ومن قبل رجال الدين أنفسهم أيضا، كما بدا في كتاب «منطق الطير» لفريد الدين العطار الصوفي، وفيه لوحات مصورة وقصة «يوسف وزليخة» للشاعر جامي وكتاب «روضة الصفا» لمير خواند.

وتجلّى تكريم المصورين بإثبات أسماء المصورين على أعمالهم بدعم ملكي، ولكن بهزاد المصور الفارسي كان أول من وضع توقيعه على أعماله. وكان الشاه إسماعيل الصفوي قد عيّنه مديرا للمكتبة الملكية. كما تجلّى التكريم بحصول المصورين على مكافآت ورواتب، بل في توسيع ديوان المصورين التابعين للشاه أو للوزير حتى أصبحت ضاحية مثل باب رشيدي، وفيها آلاف الطلاب والخطاطين والمصورين والأساتذة من أطراف البلاد مع مكتبة ضخمة. وكان الأمير بايسنقر والسلطان حسين ميرزا والشاه طهماسپ والشاه أكبر من أبرز المناصرين للفنون والفنانين.

ولقد تحدث المقريزي في كتاب لم يصلنا عن سير المصورين. ولكن خواند مير في مخطوط «روضة الصفا» لجدّه مير خوند، أضاف ذكرا لأربعة مصورين. أما المؤرخ اسكندر منشى فلقد أفرز في كتابه خمس صفحات تحدث فيه عن المصورين، مثل بهزاد ورضا عباسى وسلطان محمد وأقاميرك وغيرهم فقدت آثارهم.

وعندما يبدأ المؤلف في الحديث عن التصوير الديني بدءاً من الفصل السادس، فإنه يرى أن هذا التصوير يتمثل أولا في تصوير القصص الديني من خلال الأنبياء، ثم في تصوير ما هو قدسي يثير المشاعر، أو تصوير المواعظ والعبر، أو تصوير مواضيع الترهيب والترغيب. وبدا تصوير القصص الديني القرآني أولا في مخطوط «جامع التواريخ» (١٣١٠) تأليف رشيد الدين الذى تضمّن تاريخ العالم، زيّنه مصوّرون من أقاليم مختلفة، وفيها صور للرسول هي أقدم ما عُرف من صور، لولا صورة للرسول في كتاب «الأغاني» بدا بين وفد نجران (١٢١٧). وصورة أخرى في مخطوط البيروني (١٣٠٧). وتتالى صور الرسول في مخطوطات أخرى مثل مخطوط «روضة الصفا»، وفيه الرسول مع مرضعته حليمة – وصورته في غار حراء، وأخرى أثناء هجرته مع أبي بكر.

وفي كتاب «قصص الأنبياء» صورة الرسول في بعثة تجارية اختارته فيها السيدة خديجة، وثمة صورة أخرى وقد عاد النبي فتستقبله خديجة من النافذة.

ويتابع المؤلف الحديث عن المواضيع الدينية، فيذكر صورا «لمريم العذراء وللمسيح عيسى ولنوح وسفينته، وعن صور لإبراهيم الخليل يضحي بابنه، أو يشيّد معه الكعبة. وثمة صور لأهل الكهف ولسليمان وبلقيس والنبي صالح ومعجزة ناقته. وللنبي يوسف وقصته مع زليخة امرأة العزيز التى راودته عن نفسه في كتاب «بستان سعدي» لجامي.

وفي الصور القدسية التى تثير المشاعر، يقدم المؤلف مجموعة من الصور، ويتركها لكي تنطق عما فيها من تأثير على إحساس وانفعال المتلقي، ومثاله صورة مولد الرسول وغيرها وما تبعثه من ذكريات نبوية تثير الشعور بقدسية الحدث، وتدعو إلى تكريم الصورة ذاتها لما فيها من روحانية تؤجّج عواطف جياشة، وبخاصة في صورة الرسول في خطبة الوداع.

وفي هذا المجال يتحدث المؤلف عن صور وردت في مخطوطات صوفية عبّرت بشكل أقوى عن المشاعر والحالات العاطفية الصوفية التى عاناها الشاعر، مثل فريد الدين العطار في كتابه «منطق الطير» و«المثنوي» لجلال الدين الرومي، و«العروش السبعة» لنور الدين الجامي و«جولستان» لسعدي وغيرها. ولقد قدّم المؤلف مجموعة وافرة من الصور الإيضاحية لهذه المخطوطات مؤكداً دورها المثير للعواطف.

وفي مجال الترغيب والترهيب فإن أكثر الصور كانت من نسيج الخيال، لأنها تتحدث عن عالم الآخرة، حيث الجنة والنار، بدا ذلك في معراج نامه حيث معراج الرسول فوق البراق وما فيها من حواش تخيلية وبخاصة صورة جبريل. ويجب أن نشير منذ الآن إلى كتاب الدكتور ثروت الموسّع عن «معراج نامه» [أثر إسلامي مصوّر].

وفيه يتحدث عن مخطوطة باريس التى تزخر بصور الرسول (ص) والبراق وبصحبته جبريل ينطلق في السموات السبع والجنة، وصور أخرى لأهل النار في جهنم، وهذه المخطوطة باللغة التركية الخاقانية الجغطائية، وتعدّ صور هذه المخطوطة من أهم وأندر الصور وموضوعها البعث والحساب،

ويشيع في هذه الصور أثر صيني واضح. ويتابع المؤلف عرض صور هذه المخطوطة مع تحليلها فنيا، ولقد صوّرها اهتماما ونقدا كما أسلفنا. ففي لوحة نرى مشهداً يمثل لقاء الرسول لملاك على هيئة ديك أبيض ضخم بعُرْف أحمر، وبدا كالطاووس بذيله الذهبي. وثمة لوحة تمثّل الرسول فوق البراق وعلى رأسه هالة من نور وأمامه ملائكة أبدع المصور في رسم أجنحتها، وصورة ثالثة تمثّل الرسول فوق البراق وخلفه جبريل وقد بلغا باب الجنة، وخلفه بدت الحور العين حول الأشجار. وفي صورة أخرى نرى الرسول على براقه وجبريل الى جانبه، وقد غشّاهما النور في قصر من قصور الجنة. وفي لوحة مشهد النار نرى الرسول ومعه جبريل يشرفان على مشهد المعذّبين في جهنم.

ولا ينكر المؤلف أن هذا التصوير لم يكن شائعا، بل هو معصية، ولكن ما أهونها من معصية كما يقول أرنولد. فهذا التصوير كان لخدمة الدين ولكنه لم يصل الى مفهوم التصوير الديني المسيحي فهو لم يصل الى القرآن الكريم والمسجد، بل إنه التصوير المجرد، أي الرقش العربي الذى يحمل معنى قدسيا بعيدا عن الدلالة النسبية المباشرة، ويبقى هذا التصوير الأكثر تعبيرا عن الفن الإسلامي.

وكلمة لابد منها وقد وصلنا إلى آخر الباب الأول موضوعها إشكالية البحث في الصور التى تناولت القصص الديني وما فيها من صور الأنبياء. صحيح أن هذه الصور محفوظة في المكتبات والمتاحف العالمية، ولكنها لم تظهر بهذا العرض الموضوعي الواسع، بخاصة باللغة العربية، إلا في هذا الكتاب ولأول مرة. ولقد احتج الفقهاء على نشر هذه الصور، بل إن مجمع البحوث الإسلامية قرر عام ١٩٧٨ رفض التصريح بنشر الكتاب وتداوله وقرروا بالإجماع تحريم كل كتاب يتناول بالرسم والتصوير - على أي وضع كان - شخصية الرسول أو شخصيات الصحابة وبخاصة العشرة المبشّرين بالجنة.

والحجة في هذا القرار الصارم، أن الصور المرسومة لهذه الشخصيات الدينية لايمكن أن تصل إلى الحقيقة ولا إلى الصورة التى تكمن في وجدان المسلم. ثم إن هذه الصور تخضع لخيال الرسّام وعقيدته وميوله الطائفية، وقد يشتم منها رائحة الكيد للإسلام والمسلمين. والحق إن المؤلف قدم صوراً رمزية، وغالبا ما كانت الوجوه مغشّاة بغطاء أبيض أو كانت الملامح غائبة، أما موضوعها فهو مرتبط بالقصص القرآني بدقة، ورسمت بأسلوب تعبيري محوّر عن الواقعية، ويبقى عمل الدكتور ثروت هذا رائداً في مجال التاريخ الفني والنقد، ومنسجما مع موقفه من دور الفن التربوي والتوثيقي في مجال المعرفة عامة، وفي مجال توضيح القصص الديني خاصة.

ولابأس قبل متابعة الحديث عن الباب الثاني في كتابه الأساسي، من أن نعود إلى مؤلفات الدكتور عكاشة المعمّقة، والتى تدخل في نطاق الفن الإسلامي خارج المنطقة العربية.

في كتابه «التصوير الفارسي والتركي» ، يبدأ المؤلف الحديث عن عصر الإيلخانات الذي ابتدأ مع استيلاء هولاكو على بغداد واستيلاء أخيه كوبلاي على الصين، وبذلك ساد المغول على منطقة واسعة

خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ويسترسل المؤلف في الحديث عن الفن الصيني وأثره على الفن الفارسي، ويبدو ذلك في بعض صور مخطوط «منافع الحيوان» ١٢٩٥، بينما يبدو في صور أخرى تأثير مدرسة بغداد، على أن المنمنمات الفارسية استمرت تستمد أصول الفن الصيني. ويبدو الانتماء إلى المدرسة الإيلخانية واضحا في صور مخطوط «الآثار الباقية» للبيروني ١٣٠٧ وإن حملت بعض العناصر الصينية.

وتكشف لنا صور الشاهنامه (تبريز ١٣٣٠ – ١٣٣٦م) عن مدى التطور الذى لحق فن التصوير على الرغم من نسبتها إلى عدد من المصورين استغرق عملهم ست سنوات. ومن إنجازات مدرسة تبريز صور مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ في مكتبة القاهرة. على أن من أهم منجزات هذا العصر صور كليلة ودمنة لأحمد موسى ١٣٤٧.

وفي القرن الرابع عشر احتلت الأسرة الجلائرية، دور الأسرة الإيلخانية في رعاية فن الكتاب، وأقدم مخطوط يرجع إلى هذا العهد «عجائب المخلوقات» (بغداد ١٣١٨). وتفوق صور هذا المخطوط روعة، صور ديوان قصائد خواجه كرماني (١٣٩٦).

ويتلاشى التأثير الصيني في الفن الفارسي بدءاً من العصر التيموري ١٤٠٠ – ١٤٥٠ ومن شواهده صور شاهنشاهنامه ١٣٩٧ وفيها ملحمة تيمور الشعرية، وشاهنامه القاهرة ١٣٩٣ التى نسخت في شيراز، ونلحظ في هذه الصور الإسراف في البساطة والتحوير الشديد للحشائش والشجيرات. أما ديوان «الشعراء السبعة» ١٣٩٨م فإن صوره تمثل مشاهد طبيعية بمنظور مبسّط، وهي تنسب إلى مدرسة شيراز، وبعضهم ينسبها إلى الفن التركي. وفي رأي الدكتور عكاشة أن المصور سواء أكان فارسيا أو تركيا قد استلهم المشاهد من وصف الجنة في القرآن الكريم.

ومن العصر التيموري يتحدث المؤلف عن قصائد «نظامي الخمس» ويتحدث عن الصورة الأولى التى لم يسبق نشرها وموضوعها بهرام وفتنة، ثم يتحدث عن صورة أخرى لم يسبق نشرها أيضا هي لوحة بهرام في زيارة أميرة القصر الأحمر، وتابع المؤلف تحليل وعرض صور تيمورية في مخطوطات شيراز وهي «شاهنامه» ١٤٧٠م و«خورنامه شيراز» ١٤٨٧ – ١٤٧٦. ثم انتقل ليتحدث عن التصوير في العصر التيموري الثاني، حيث تتكاثف السمات الفارسية

[اللوحات على الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]

(١) و(٢) صفحتان من مخطوطة عن «كتاب الحيوان» للجاحظ، الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادى (مصر أو سورية)، مكتبة الأمبروزيانا، ميلانو.

(٣) صفحة من مخطوطة عن «كليلة ودمنة» لابن المقفع، بداية القرن الثالث عشر الميلادى (مصر أو سورية)، دار الكتب الوطنية، باريس.

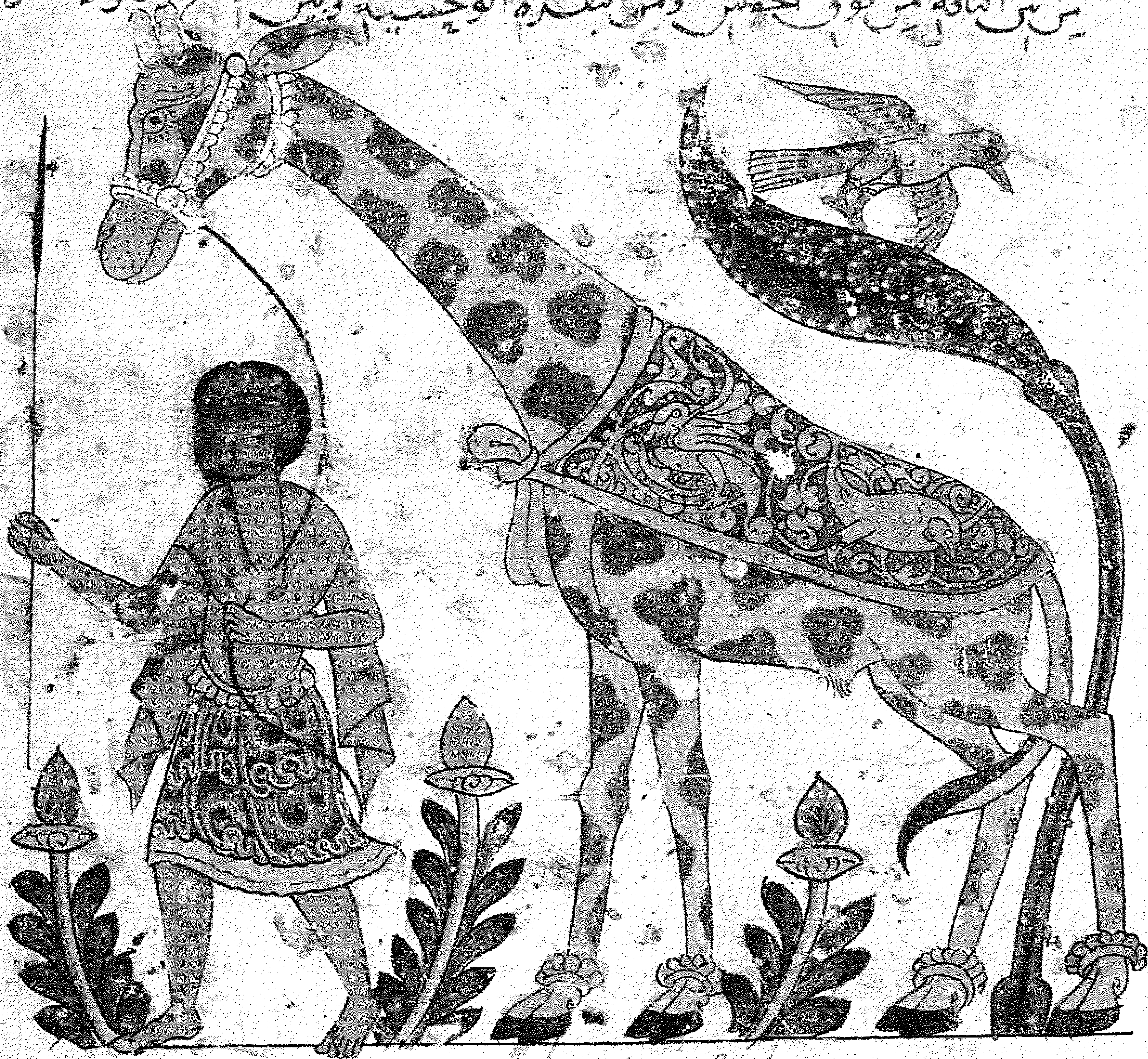
(٤) و(٥) صفحتان من مخطوطة «الشاهنامة»، حوالى ١٤٤٤م، شيراز، متحف الفنون الجميلة بكليفلاند.

(٦) صفحة من مخطوطة «خمسة نظامى»، ١٥٢٥م، تبريز، متحف المتروبوليتان، نيويورك.

(٧) الامبراطور چهانجير يستقبل عباس شاه الفرس، تصوير مغولى، ١٦١٥م.

(٨) صفحة من مخطوطة «منافع الحيوان» لابن بختيشوع، مراغة، ١٢٩٨، مكتبة بيير بونت مورجان، نيويورك.

وتتجاسر ناس على توليد ابواب من هذا الشكل فادعوا امورا لم تحصلوا
بالتفريع والتكذيب عن مسألة البرهان زعموا ان الزرافة خلق مركب
من بين الناقة من نوق الحبش ومن البقرة الوحشية وبين الذيخ وهو ذكر



الضباع وذلك انهم لما رأوا اسمها بالفارسية اشتركاو بلنك وتأويل
اشتر بعير وتأويل كاو بقرة وتأويل بلنك الضبع لان الضباع عرج
كذلك الانثى والذكر يكون بهما خماع كما عرض للذئب القزل وكل

ولا خشاشك مشقّقا اوسا أويس من الهباله

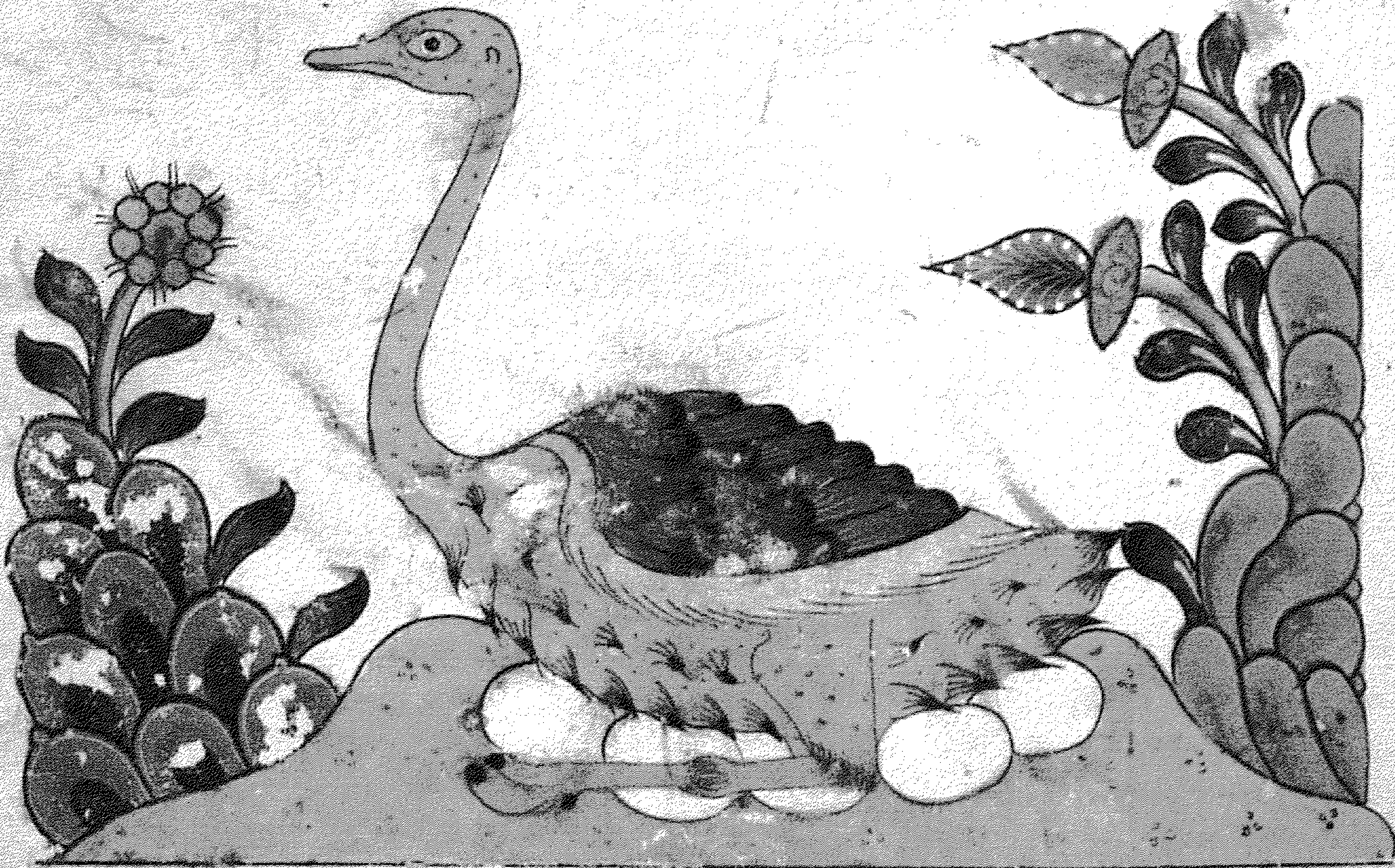
٥ الأوس الاعطاء واويس هو الذئب وقال الهذلي

ما فعل اليوم أويس في الغنم

وقال أمية بن أبي الصلت

وأبو اليتامى كان يحسن أوسهم ويحوطهم في كل عام جاحد

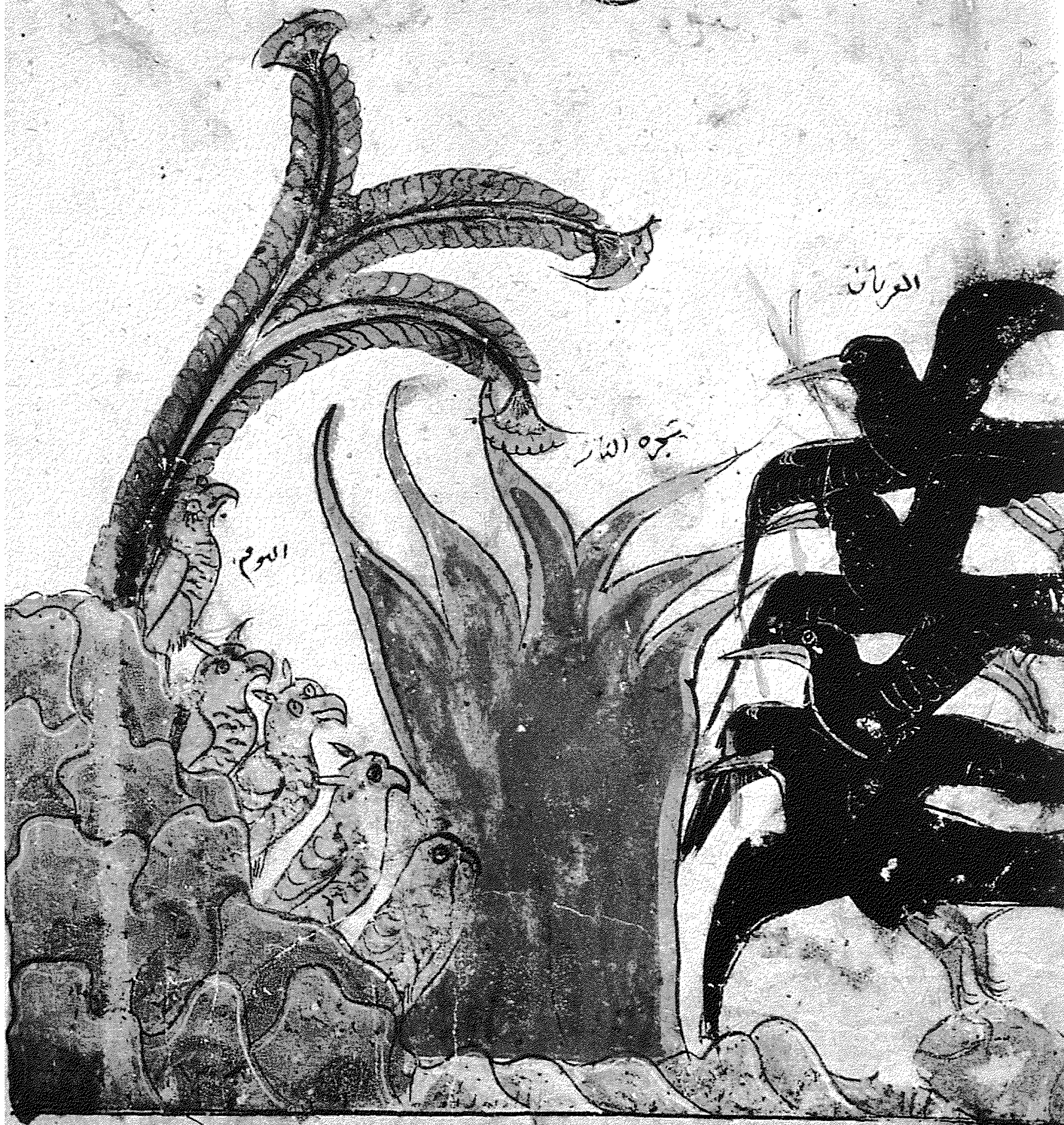
ويقولون احمق من نعامة قالوا ذلك لانها تدع الحضن على بيضها ساعة الحاجة الى الطعم




فان هي خرجت لذلك رأت بيض نعامة قد خرجت للطعم حضنت بيضها ونسيت بيض
نفسها ولعل تلك ان تصاد فلا ترجع الى بيضها حتى تهلك قالوا ولذلك قال ابن


٥ هرمة

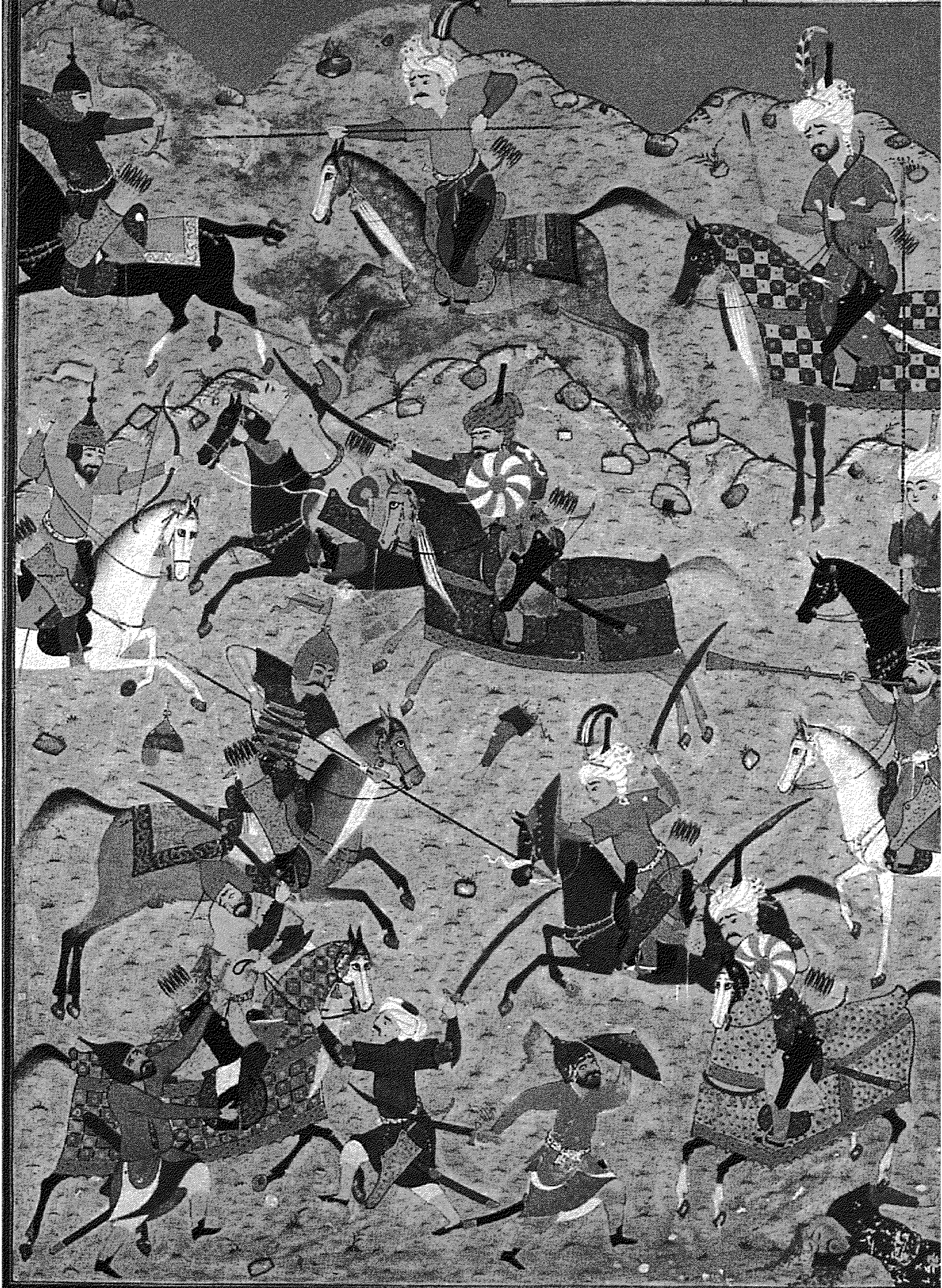
قاطبة ورجعن الى منازلهن سالمين امنين ثم ان ملك الغربان قال لذلك



الغراب كيف صبرت على صحبة البوم ولا صبر للاخيار على صحبة الاشرار







دو دستور غدار چون پیل مست
برآن پیلتن برگشادند دست
درافتاد دارا ازان زخم بستر
زگیتی همی برآمد یکی رستخیز
زدندش یکی زخم پهلو گداز
که از خون زمین گشت چون لاله زار



دوره بیش کرد تا لختی بماند تا بخورد و باز هاء گوشت بزرگ بیکبار فرو برد و به جا

بخورد سبک شود و چون زخمی خورد از تیر و ماند و در تنش بماند طلب سعد کند و بخورد



وآلات اندرونی شیر جمله با آلات اندرونی سگ ماند در آفرینش و از خروس سپید

و کاروانی که در وی خروس سپید باشد بر ایشان گزند نکند و از هیچ جانور ننگرد که از خو

چه بر شیر چنانست که پادشاهی پشه بر پیل و بر گاومیش از ناله و بانگ شیر تا

وتسود الزخرفات ويبالغ بالأناقة والدقة، وهنا يظهر المصور العبقري بهزاد من خلال صور مخطوط «القصائد الخمس»، وعددها ثلاث عشرة صورة، وكان قد بزغ عهد حسين ميرزا بيقرا (١٥٠٦ – ١٤١٦م) في هراة. ثم كان السلطان حسين ووزيره المصور مير على شيرنوائي المؤيد شجّعا الفن والفنانين، ثم جاء الشاه إسماعيل ليرعى في تبريز المصور بهزاد، «وكانت شعرة واحدة من فرشاته قادرة على بعث الحياة في الجماد».

وفي مكتبة القاهرة مخطوطة «البستان» لسعدي ١٤٨٨، وفيها ست صور لبهزاد. ولقد نسبت إلى بهزاد صور تعود إلى عهده عرضها المؤلف مع شرح مسهب، كما عرض صورا لمدرسة هراة وتبريز.

ورثت بخارى عاصمة الأوزبيك جزءاً من تراث التيموريين، ونشأت مدرسة بخارى تابعة للمدرسة التيمورية، وكان تلاميد بهزاد من مصوريها. ومن مدرسة هراة اختار المؤلف صور مخطوط «عجائب المخلوقات» للقزويني ١٥٦٧ في القاهرة، وهي صور لم يسبق نشرها.

ومنذ عام ١٥٠٧ يظهر في هراة النفوذ الصفوي الشيعي بقيادة إسماعيل المنسوب للإمام علي. وكان الشاه قد استقدم بهزاد إلى تبريز العاصمة، وأصبح التصوير في العهد الصفوي أكثر روعة بألوانه وزخارفه، يعكس ذوق البلاد. وتميّز شخوص الصور بالعمامة على الرأس رمزا لأئمة الشيعة من نسل الإمام علي. ويختار المؤلف شاهدا على فن التصوير في العهد الصفوي، صور «ظفر نامه» شرف الدين ١٥٢٩ وصور «ديوان حافظ» ١٥٣٣ وصور ديوان «يوسف وزليخة» ١٥٣٣ ولوحة «خسرو وشيرين» ١٥٤٠، وصور قصائد «نظامي الخمس» ١٥٤٣ – ١٥٣٩ وهي أرفع المخطوطات المصورة مع «شاهنامه طهماسب» ١٥٢٨ – ١٥٢٢.

ثم يتوقف المؤلف عند عهد الشاه عباس ١٦٢٩ – ١٥٨٧، لكي يعبر عن التصوير الجداري في هذا العهد الذى يقول عنه ديللا ڤالي: «إن كانت صوره سيئة التنفيذ، إلا أن ألوانها رائعة»، كما استنكر المواضيع الفاحشة، ولعل المصورين كانوا من هولندا. ولأن تصوير المخطوطات كان بعيدا عن رعاية البلاط، أصبح أقل أناقة وأكثر شعبية.

ويتألق فجأة فنان مصور هو محمدي ليقدم أسلوباً يرفُّ بالنضارة والجاذبية، مشتملا في تصويره على عناصر سادت في أعمال سلفه سلطان محمد، ثم يظهر المصور آقا رضا الذى تميّز بمواضيعه الشخصية الأنيقة. ثم يتألق مصور آخر هو رضا عباسي رسّاما لامعا تشهد بذلك كراسة عجالاته التخطيطية، وفيها تسترسل الخطوط دقيقة وكثيفة انسجاما مع الشكل ومع أصباغ البريق المعدنى التى تشقّقت مع الزمن. ويفاخر رضا عباسي المصور محمد يوسف الحسيني ١١٦٣، ويعرض المؤلف له لوحتين زاهيتي التلوين. ولابد أن يتحدث المؤلف عن التصاوير الجدارية في قصر چهل ستون بأصفهان لمصورين من هولندا، وهي لوحات فنية جديرة بالإعجاب، موضوعها الحرب بين الشاه عباس وجنود السلطان سليمان العثماني، ويعرض المؤلف صوراً لم يسبق نشرها

تعود إلى هذا القصر.

لقد أسهب المؤلف في الحديث عن الفن الفارسي الإسلامي نظرا لغزارته ووفرة شواهده، ثم ينتقل للحديث عن التصوير التركي مستشهدا بصور متحف طوب قابو باستنابول أولا ثم ينتقل إلى عهد السلطان سليمان الأول، حيث بدا التصوير العثماني استكمالا للتصوير الفارسي بفعل المصورين الذين أسرهم سليمان، على أن المصور التركي أضفى على صوره تغيّرات ذات طابع قومي تميّزه عن الطابع الفارسي، وبخاصة في مجال تصوير الأشخاص، وفي اختيار الألوان، مستمدا مواضيعه من دواوين الشعر ومجالس السلطان، ومن الأعمال التاريخية. وفي صور مخطوطة «سليمان نامة» ١٥٥٨ يتجلى الطابع التركي المستقل، وكان الرسام الكبير عثمان قد سما بالتصوير التركي.

وبرز في تركيا التصوير الديني ومثاله صور مخطوط «النبي» وعددها ٩٦ صورة، ويعرض المؤلف صورا من مخطوط «سليم نامه» ١٥٢٠، وصورا من مخطوط حملة السلطان سليمان ١٥٣٧، ومخطوطة سليمان نامه ١٥٥٨ من تأليف وتصوير نصوحي مطرقجى، وتصور الأحداث التى جرت أثناء حكم السلطان سليمان العظيم، بمناسبة اعتلائه العرش، وتتسم صور هذه المخطوطة بابتعادها عن التأثير الفارسي مع تأثيرات غربية أوروبية. ولقد قدم المؤلف مجموعة من الصور لم يسبق نشرها تمثل الاحتفال باعتلاء السلطان العرش، ثم عودته مظفّرا من رودوس، وينتقل إلى مخطوط «نزهة الأسرار والأخبار» ١٥٦٨ والمتضمن عشرين لوحة لأحمد فريدون باشا، وفيها تطوير واضح للتصوير التركي يعرضه المؤلف خلال أربع صور لم يسبق نشرها.

ثم يتحدث عن صور مخطوطة «شاهنامه» مراد الثالث و«سورنامة» ختان ولي العهد و«هونرنامه» (رسالة الفن) للمصور عثمان في عهد مراد الثالث، وهي قمة التصوير التاريخي، قدم المؤلف منها لوحة الأسير الصفوي، واستراحة السلطان وحصار القصر وزيارة السلطان لقبر الحسين وأحد أبناء سليمان، ووصول السلطان سليم إلى ميدان السباق، وختان الأمير ومعركة موهاج. وجميعها صور لم يسبق نشرها كتلك التى عرضها مستقلة بعنوان «ديوان نادري» و«شاهنامه أكري فتح».

وينتقل المؤلف للحديث عن الصور الشخصية (البورتريه)، ولعل صورة بلليني لمحمد الفاتح كانت أساسا لهذه الصور، وكان المصور سنان والمصور عثمان والمصور حيدر (نيجاري) من أبرز مصوّري الوجوه. وفي عصر الزنبق ١٦٢٣ – ١٧٧٣م حيث خلّفت هذه الفترة صورا منفصلة ولوحات ورسوم، وحيث استمر «معراج الرسول» موحيا للفنانين، تتابعت رسوم البورتريه وبدا التصوير حافلا بالزخارف الباروكية، موحيا بتأثيرات أوروبية ما لبثت أن تضخمت، وكان المصور لوني يعمل فى «نقش نامه» التابعة للسراي، قد برع بتصوير البورتريه، ولقد زخرف مخطوطة «سورنامه» وهي من أهم أعماله وكذلك صور فيها الشخصيات المتعددة والمتنوعة بأوضاعها،

ولقد عرض المؤلف سبع صور لم يسبق نشرها من هذه السورنامه أوضحت عبقرية المصور لوني.

ويختم المؤلف عروضه وبيانه الشيّق بعرض صور أخرى لم يسبق نشرها، تمثّل سيدات المجتمع التركي وساداته بأوضاع مختلفة وملابس تركية ضمن أحداث تقليدية.

ولابد أن نقف مع المؤلف في كتابه «التصوير الإسلامي المغولي في الهند»، لاستكمال هذا البحث. فبعد عرض مسهب للفن الهندي قبل الإسلام مع شواهد كثيرة من الصور، ينتقل بدءا من الصفحة (٥٧) للحديث عن التصوير الإسلامي المغولي في الهند بدءاً من بابر ١٥٢٦ – ١٥٣٠ سليل تيمورلنك مؤسس إمبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند. وكان فن التصوير الإسلامي مزدهرا قبل بابر، سواء في صور المخطوطات أو في الصور الجدارية في عهد سلطنة دهلي، ومن الآثار الباقية صور ديوان الشاعر نظامي «اسكندر نامه» ١٥٠٠م.

وبعد وفاة بابر يخلفه همايون ١٥٥٦ – ١٥٣٠ الذى كان راعيا للتصوير الهندي المغولي، وذلك بعد زيارته للبلاط الصفوي. وظهر من المصورين في عهده مير سيد علي وخواجه عبد الصمد. ثم يأتي السلطان أكبر ١٦٠٦ – ١٥٥٦ الذى أنشأ مدرسة للتصوير، وفيها ضم مائة من المصورين الهنود، وهكذا ابتدأ التصوير الهندي يتأثر بالتصوير الفارسي، ومن آثار هذا العهد صور «أكبر نامه» وصور «حمزه نامه»، وقد عرض المؤلف خمس صور لها مع تحليل وشرح فني دقيق. ولاشك أن عهد أكبر كان زاخرا بعدد كبير من الآثار التصويرية في المخطوطات، مثل «بابرنامه» و«ديوان حافظ» و«الرامايانه» و«أكبرنامه الثانية» و«توتي نامه» و«جلستان سعدي». ثم كان چهانجير ١٦٠٥ – ١٦٢٧ عاشق الفن، وكان له تأثير في تغيير ملامح التصوير المغولي، فأصبح أكثر دقة وإيقاعا وكان الأستاذ منصور مصورا للزهور والطير، ويعرض المؤلف صورا منها «عنايت على فراش الموت» و«طائر الباز» و«صراع الإبل» و«چهانجير في صيد الأسود» و«معركة الفيلة» و«بلاط چهانجير» وغيرها. وثمة عدد من الصور الشخصية تعود إلى عهد چهانجير وتمثّله بصورة خاصة.

ويتمرّد ابنه شاه چهان عليه ويتزوج قريبته ممتاز محل وعندما توفيت شيّد لها أعظم ضريح تخليدا لها، هو تاج محل في أغرا، مستخدما عشرين ألف عامل يوميا طوال عام ١٦٤٣ . وفي عهده أخذ التصوير يظهر تعبيرا عن رخاء البلاط، وسادت النزعة التكلفية، وزادت الصور الشخصية للنساء المغوليات خاصة، وكانت المواضيع تخضع لرغبة السلطان تعبيرا عن حياته وانتصاراته.

ويخلف العرش أورانجزيب ١٦٥٩ – ١٧٠٧ الابن الثالث لشاه چيهان، الذى أمر بنسخ العديد من المصاحف، وكان متشددا فأبطل رعاية الفنانين، ومع ذلك ظهرت صور تمثل المعارك والصور الشخصية، وكان عصره بداية اضمحلال الفن المغولي.

في الباب الثاني من كتاب التصوير الإسلامي، يتحدث المؤلف عن التصوير العربي، أي

التصوير الإسلامي في البلاد العربية. وهو لم يتوقف عند السبب الذى دفعه الى تسمية هذا التصوير عربيا كما فعل ريتشارد إتينجهاوزن في كتابه «التصوير العربي»، حيث ذكر أن المسلمين في المشرق والمغرب كانوا على وعي واضح بانتمائهم الى حضارة عربية قدسية المنبع، ويسوق قولاً للبيروني (١٠٤٨م) «إن ديانتنا وامبراطوريتنا عربيتان توأمان»، وأضاف البيروني «خير لي أن أُشتم بالعربية من أن أُمتدح بالفارسية».

ولكن استقرار اللغة العربية من العراق وحتى المغرب، ورسوخ اللغتين الفارسية والتركية في المشرق، على الرغم من كتابتها بالحرف العربي، وعلى الرغم من دخول مفردات عربية استغرقت هذه اللغات، ميّز بين شرق وغرب إسلامي، مما دفع بالمؤلف أن يقسّم كتابه الى بابين أطلق على الأول عنوان التصوير الإسلامي، وأطلق على الثاني عنوان التصوير العربي. ولكنه وقد أوفى التصوير العربي حقه، اقتصر في الباب الأول على الحديث عن التصوير الديني فكان بذلك أكثر انسجاماً مع عنوان الكتاب، ولكنه لم يلبث أن أفرد كتابا مستقلا للحديث المسهب المعمّق عن الفن الإسلامي في بلاد فارس وتركيا فأوفاهما حقّهما، كما خصّ التصوير الإسلامي المغولي في الهند بكتاب منفرد.

وفي هذا الباب الثاني يعود المؤلف إلى بداية الإسلام وقد انتقلت العاصمة من المدينة المنورة إلى دمشق الشام، حيث تشكلت الدولة العربية الإسلامية مع تعريب الدواوين والنقد والعمارة والفن في عهد عبد الملك بن مروان بعد أن كان التأثير الحضاري السابق للإسلام مظللا على الدولة الإسلامية. وكانت أولى الشواهد المعمارية في القدس قبة الصخرة التى أقامها عبد الملك والمسجد الأقصى الذي أكمله الوليد ابنه. وفي دمشق كان الجامع الكبير الذى أقيم على أنقاض معبد قديم. ولقد حفلت هذه المباني بصور جدارية مرصوفة بفصوص الفسيفساء الزجاجي، وكانت مواضيعها فى القدس نباتيه زخرفية، أما مواضيعها في دمشق فكانت مشاهد طبيعية ومدن وقصور تعبّر عن الجنة حسب رأي إيتنجهاوزن. وكان القصد من هذه الزخارف الغزيرة والثمينة مضاهاه المعابد الأخرى، وإظهار الدولة بمظهرها اللائق وقد توسّعت حتى أصبحت أكبر امبراطورية في زمانها. وتؤكد مرجريت فان برشيم أن سكان البلاد هم الذين صنعوا هذه الروائع الفسيفسائية.

وإذا كانت فصوص الفسيفساء وافرة في المدن مثل دمشق والقدس وأريحا حيث قصر هشام الحافل بالزخارف والصور الفسيفسائية، فلقد كانت مفقودة في البادية حيث أنشىء قصير عمره وقصر الحير الغربي، هذه القصور البوادي التى حفلت برسوم الفريسك الجدارية أو الأرضية التى تتضمن مواضيع تسرّ الخليفة الذى كثيرا ما كان يلجأ إلى هذه القصور قريبا من عشائره الأعراب الأصليين.

لقد رسم هذه الصور رسّامون من أهل البلاد، تأكد من ذلك إيتنجهاوزن. وكان من

الطبيعي أن يكون أسلوب رسمهم امتدادا لأسلوب الرسم والتصوير السائد قبل الإسلام. وإذا كان هذا الأسلوب يتسم بالطابع البيزنطي في دمشق كما يذكر كريزويل، فإنه في بغداد يتسم بالطابع الساساني الذى كان سائدا أو كانت آثاره باقية في طاق كسرى وفي بلاد فارس المجاورة للعراق. ويتجلّى هذا التأثير واضحا في سامراء حيث قصورها التى أنشأها المعتصم مثل قصر الجوسق وقد زيّنت جدرانه بلوحات الفريسك التى فُقد أكثرها بعد اكتشافها بواسطة هرتزفيلد، ولحسن الحظ صوّر أكثرها، ومازالت مستند الباحثين في فن التصوير السامرائي الذى امتد إلى مصر في العهد الطولوني، وإلى صقليه في پاليرمو في عهد النورمان، وكلها تتناول مواضيع مباهج البلاد ومتع الملوك غير الإباحية.

هنا يقف المؤلف مليّا ليناقش نسبة هذا الفن، فهل ينسب إلى مدرسة بغداد كما يقول إيتنجهاوزن، أم إلى المدرسة الرافدية كما يرى أرنولد، أم إلى المدرسة العباسية أو السلجوقية، ويبدو أن المؤلف يفضل نسبتها إلى بغداد كما فعل إيتنجهاوزن لأن بغداد كانت المركز الرئيسي ولأن هذا التصوير تم برعاية خلفاء بغداد وانتشر حيثما انتشرت سلطته.

لقد آثر المؤلف ترتيب إيتنجهاوزن في تحليل التصوير العربي بل هو يعرض وضعه للوحات الجدارية في قصير عمره التى تتصف بحشد الموضوعات المتنوعة والانتقال المفاجئ من موضوع إلى آخر، من مشاهد الصيد إلى مشاهد الاستحمام والرياضة، ومنها إلى مشاهد الحياة اليومية وأصحاب المهن، ورسوم الحيوان، مع صور خيالية للأفلاك السماوية.

ويتوقف المؤلف عند مشهد ملوك الأرض تميّزهم كتابات عربية وإغريقية من أنهم ملوك الغوط وبيزنطة والساسانيين والحبشة مما أثار الجدل فى ذلك، وكان موقف المؤلف أنها صورة تمثّل مشهدا «رمزيا» يمثل ملوك العالم يحيّون سيّدهم، وهو الخليفة الإسلامي.

ومن خلال أسماء المصورين بالعربية واللاتينية تأكد للمؤلف قول إيتنجهاوزن من أن صانعي هذه الصور هم من سكان البلاد الأصليين الذين أسلموا أو مازالوا على دينهم، ومن أن هذا البناء أنجز في عهد هشام ٧٢٤ - ٧٤٣م.

وينتقل المؤلف ليتحدث عن التصوير فى قصر الحير الغربي، ويقف عند لوحتين من الفريسك كانتا تزيّنان أرضية الأدراج الصاعدة إلى الطابق العلوي كبديل عن الفسيفساء، تمثل الأولى إلهة الأرض جيا، وتمثل الثانية في الأعلى عازفين نحتهما فارس يطارد غزالين، وفي الأسفل يتحدث عن صورة خادم أسود يقود حيوانا إلى حظيرة لم يعد لها أثر واضح، والصورتان نقلتا إلى المتحف الوطني بدمشق مع واجهة قصر الحير وبعض أقسامه مع بعض المنحوتات، وبخاصة تمثال يقال إنه لهشام بن عبد الملك منشيء هذا القصر عام ٧٣٠م.

والحديث عن قصر هشام الآخر والمسمّى خربة المفجر قرب أريحا - فلسطين اقتصر على الزخارف الفسيفسائية التى كانت تغطى أرضية القصر، ويقف المؤلف عند مشهد شجرة التفاح

وحولها غزالان وأسد يثب على غزال ثالث، ليؤكد تحليل إيتنجهاوزن لهذا النوع من التصوير الواقعي المتميّز عن التصوير الفسيفسائي في القدس ودمشق. ويتساءل: هل يتضمن هذا النوع مغزى خاصا؟ فمع أنه شائع في زخارف الفسيفساء الرومانية والبيزنطية، إلا أنه يبقى واحداً من مشاهد الشرق القديم، ويرمز الأسد الذى يفترس حيوانا الى قوة الملك وسلطانه، وهنا يرمز هذا المشهد الى سلطان الخليفة، ويقول المؤلف: «وتحسّ في هذه اللوحة تزاوجا بين الأساليب والأفكار، وهو مايميّز العصر الأموي الذى استعار كثيراً من الأساليب، لكنه خلع عليها طابعه» (ص ٢٨٢).

وإذا كان التصوير في العهد العباسي بدءا من مدرسة بغداد قد تناول مواضيع تؤكد مجد السلطة ورفاهية أهل البلاد، فإن ثمة مواضيع أخرى تناولها المصورون خارج جدران القصور، بل داخل طيّات المخطوطات، وكانت مواضيعها علمية جادة، مثل مواضيع علم الفلك. ويقف المؤلف دونما عنوان ليشير إلى موضوع المرقّنات، ولكي يتحدث عن كتاب عبد الرحمن الصوفي عن النجوم الثابتة (٩٦٥)، وهذا الكتاب يقيّم جميع النظريات الفلكية العربية التى ظهرت خلال القرن التاسع، وفيه مجموعة من صور الكواكب مع تجديد لمواقعها، وذكر لأطوالها وعروضها في البروج، مع صور العلماء بلباس إسلامي وعمائم تميّزهم عن الصور التى كانت سائدة عند الإغريق والرومان، بعيدا عن الصور الخرافية. وأسلوب تصوير هذا الكتاب مطابق لأسلوب سامراء، وبخاصة في ضبابية معالم الذكورة والأنوثة في الشخوص المصورة.

وفي الصفحة ٢٩٧ ينتقل المؤلف للحديث عن الواقعية في التصوير من القرن العاشر حتى الثالث عشر، وهنا يعود لينسب هذا التصوير للإسلام مع أنه في باب الحديث عن التصوير العربي، وهو في ذلك لم يجاف الحقيقة في واقع الأمر ولكنه وقد جعل الباب الأول للفن الإسلامي الديني، فكان من المفيد أن تستبقى الصفة العربية على التصوير الذى ظهر في العراق وحتى المغرب.

وإذ جعل عنوان هذا الفصل «الواقعية» فإنه ولاشك كان يريد تأكيد ارتباط التصوير بالواقع المعاش، ولم يقصد تحديد صفة التصوير بحسب الأساليب المدرسية، فالتصوير الذي تحدث عنه كان واقعيا من حيث ارتباطه بالأشكال المألوفة، وإن كان تعبيريا ورمزيا بأسلوبه. والواقع أن المؤلف أراد أن يؤكد على ظروف جديدة ظهرت في المجتمع العربي، وأبرزت طبقة التجار والمثقفين الذين أصبحوا رعاة الفن المعبّر عن عالم الحياة اليومية، وليس عن حياة البلاد أو عن القصص الديني، وأكثر شواهد هذا التصوير نراها ماثلة على الأواني الخزفية والخشبية والعاجية، وعلى بعض المخطوطات المتبقية والنادرة. ومن أهمها صور مخطوطات كتاب «كليلة ودمنة» الذى يتناول حوارات حيوانات تتحدث إلى الملك عن حياتهم، كما ذكر ابن المقفع مترجم هذا الكتاب. ولقد زيّن هذا المخطوط بالصور الإيضاحية، وكانت صور بعض نسخها بأسلوب مبسط وبعضها بأسلوب

تعبيري دينامي. وبصورة عامة فإن التصوير كان محوّرا «عن الواقع وكان إجماليا».

أما الكتاب الأغاني ١٢١٩ فلقد بقي منه ستة أجزاء من أصل عشرين جزءا بعضها محفوظ في القاهرة وبعضها في استانبول والجزء العشرون فى كوبنهاجن. ومن أبرز الصور في هذا المخطوط صورة الأمير، ولعله بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل – كما تشير الكتابة على الصورة – وقد بدا بجلسة وقورة جامدة، وحوله القيان، وبدا أسلوب التصوير فارسيا مغوليا، واعتنى المصور برسم الثياب متنوعة بحسب أوصاف النساء، مغنيات أو خادمات.

وإذا كان أسلوب التصوير العراقي أكثر انتماء للطابع الفارسي، فإن المرقنات التى ظهرت في غربي العراق كانت أكثر انتماء للطابع البيزنطي، وهو أمر يجب تبريره وبخاصة في بداية الإسلام.

على أن مخطوط كتاب «الحشائش وخواص العقاقير» لديو سقوريدس ١٢٢٩ ، قد تصدّر بصورتين، واحدة للمعلم المؤلف والثانية لطالبين من طلابه. هنا يتجلى بوضوح الطابع البيزنطي في التصوير، ولكننا نراه بواقعية تكاد تكون مطابقة في رسم وجه المؤلف، ويتابع الكتاب ترجمة كتاب ديوسقوريدس مزوّدا بصور مختلفة للنباتات وبأساليب متنوعة. ويتفق المؤلف في تحليل سببها مع إيتنجهاوزن فى أن الأمر مألوف بسبب تعدد المصورين وتنوع طرق استلهاماتهم.

ويضم كتاب «مختار الحكم ومحاسن الكلم» ١٢٠٠ – ١٢٥٠ أربع عشرة صورة إيضاحية محفوظة في متحف طوب قابو باستانبول، وتدور هذه الصور على موضوع «الحكيم يلقى دروسه على طلابه»، وقد أكد المصور على حالات الاهتمام التى تبدو على الطلاب لآراء حكيمهم، ومن أبرز رسوم هذا المخطوط صورة الإسكندر.

وإذا كان تأثير الفن البيزنطي واضحا في صور هذين المخطوطين، فإن السؤال يبقى قائما عن مؤثرات فن الواسطي في مخطوط مقامات الحريري الشهير، والتى يراها إيتنجهاوزن ناشئة عن موقف ذهني في الفكر العربي.

ويجب أن نقف هنا عن متابعة ما كتبه المؤلف عن هذه الصور في كتابه الضخم هذا مختلفا عن إيتنجهاوزن تماما لكي ندخل إلى رحاب تصوير الواسطي من خلال كتاب المؤلف المهم «فن الواسطي من خلال مقامات الحريري» ولكن لابد أن نشير إلى المقدمة المفيدة التى كتبها المؤلف عن مقامات الحريري ومقارنته مع مقامات بديع الزمان الهمذاني، وهو يحدد عدد المخطوطات المزوّقة بالتصاوير للحريري بعشر مخطوطات موزّعة في بترسبورغ (لينينغراد) واستانبول وفيينا وباريس والمتحف البريطاني، وفي أكسفورد، والصور لمصورين مختلفين أبرزهم الواسطي في مخطوط شيفر – باريس التى حظيت بشهرة متميزة.

ونظراً لأهمية الواسطي كفنان عربي رائد، أفرد الدكتور ثروت عكاشة كتابا تحت عنوان «فن الواسطي من خلال مقامات الحريري»، وفي هذا الكتاب الذى سبقه تحقيق قام به المؤلف لكتاب سلفستر دوساسي عن مقامات الحريرى، عرض شامل للمقامات مع صورة ملونة لكل

مقامة، وفي كتابه هذا شرح للصور المائة التى وصلت بالتصوير العربي الذروة، كما يقول المؤلف، ولأن الواسطي يمثّل مدرسة بغداد عرض المؤلف لمحة عن هذه المدرسة، وعن ميزات فن التصوير عند الواسطي وبخاصة في مجال اللون والمنظور، حيث أبرز فوارقه عن المنظور الخطّي في الغرب، وإذ كانت الأشكال مسطحة ليست ذات عمق، فإن العين تتبع خطوطها المحوّطة التى تتكون منها (ص ٢١). وتنفرد هذه المخطوطة بكتابتها بمداد أحمر في الهامش ومداد أسود في المتن، ويعترف المؤلف أن أمورا تضمّنتها تصاوير الواسطي لاتخضع للقوانين الفنية الكلاسيكية.

يقسّم المؤلف الصور في خمسة مواضيع: مشاهد الطبيعة وكان الواسطي يصوّرها وسيلة لعرض نماذج زخرفية، والحياة اليومية، ولقد أوفى الواسطي تفاصيلها كاملة. والحياة الدينية، وكان الواسطي فيها ناقدا أولئك الذين يتظاهرون بالدين ويخالفونه بالسر. والحياة القضائية، ولقد زخرت صوره بانطباعاته ومبالغاته في تصوير ثراء العمائر انسجاما مع الحريري في وصفه لها. إذن تحت عنوان مقامات الحريري في التصوير الإسلامي، يقدم المؤلف لمحة عن المقامات، ويذكر أن بديع الزمان الهمذاني وصل بهذا الفن الأدبي الى ذروته ولم يدانيه إلا الحريري «الذي لم ينافسه في مكانته فحسب، بل اجتذب حوله وحول مقاماته عددا أكبر من المولعين بمقاماته الهمذانية» (ص ٣٢٥).

ومقامات الحريري الخمسون يرويها على لسان الحارث بن همام ببلاغة بديعة كانت سائدة كالطّباق والجناس، أغرت المصورين على تزيين مخطوطاتها بالصور التى تشهد على مكانة التصوير العربي المتميزة. وكانت الصور لإيضاح القصص في المقامات، وكان عددها مختلفاً من نسخة إلى أخرى، كما كان أسلوبها مختلفاً بحسب المصورين. ولقد صورت المواضيع الناس بعاداتهم وألبستهم وأفراحهم، ورسمت الأماكن والعمارات بحسب طرائق بنائها، فكانت مرآة للحياة العربية، كما يذكر المؤلف.

ولعل المخطوطة التى صور لوحاتها يحيى بن محمود الواسطي والمحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس ١٢٣٧ هي من أشهر المخطوطات لأنها أكمل مثال على مدرسة بغداد في التصوير العربي. وقد آثر المؤلف أن يتحدث أولا عن مخطوطة باريس التى تعود الى عام ١٢٢٢ وتحوي تسعاً وثلاثين صورة يختار المؤلف منها أولا صورة أبي زيد في نجران، فيعرض رأى بوختال الذى يَسِمُها بالتأغرق أي بالتأثير البيزنطي المتمثّل في مخطوطات السريان اليعاقبة في بلاد الشام، ويتابع الحديث عن لوحة الحج، ثم يتحدث عن لوحة أبي زيد يشكو غلامه للأمير، ولوحة ثالثة تمثّل الحارث وصحبة يستقبلون أبا زيد، ثم لوحة الحارث في سفينة على الفرات يناقش مجموعة من الأدباء. ويقدم المؤلف هذه الصورة التى لم يسبق نشرها، ثم ينتقل للحديث عن مخطوطة باريس الثانية، ويبدو أنها تعود أيضا إلى عام ١٢٢٢ ويوضّح أنها تتميّز عن غيرها بأسلوب صور

الأشخاص، إذ تبدو أقرب لصور خيالات الظل، وهكذا يغلب العنصر الكاريكاتوري على كل الأشكال، ويقدم المؤلف شاهداً صورة الحارث وعبده أمام مدخل الحجّاج، وصورة أبي زيد ينهب متاع أهل واسط مع ابنه، وفي لوحة ثالثة صورة أبي زيد منتحلا صفة الواعظ وأخرى وهو يتنكّر بزي امرأة، وصورته أمام الميت وأخرى ينضم الى سفينة عليها عدد من الأدباء، وهكذا يتناول المؤلف تحليل تسع لوحات تحليلا فنيا مقارنا.

وينتقل المؤلف للحديث عن مقامات الحريري المحفوظة في المكتبة البريطانية في أكسفورد، والتي تعود الى عام ١٣٧٧، وفي صورها يتجلّى تأثير الشرق الأقصى الوافد مع الغزو المغولي، ويبدو ذلك في صورة الحارث يفقد ناقته، حيث ترى زهرة اللوتس الكبيرة والأرض المتعرّجة، ولكن ملامح الأشخاص كانت أقرب الى الشرق الأدنى في العهد المملوكي.

وفي مقامات الحريري الموجودة في المكتبة البريطانية وتعود الى عام ١٣٠٠ تقريبا، نرى صورا تحافظ على تقاليد الفن الذى نشأ في العراق وسورية، وهي سمة التصوير المملوكي، ولقد اختار المؤلف شاهداً على هذا التصوير صورة الحارث يصغي لموعظة أبي زيد في مسجد سمرقند. وثمة مخطوطة أخرى في هذه المكتبة اختار المؤلف منها أربع لوحات واعترف أنها بعيدة عن الإتقان وكأنها عجالات تخطيطية. أما لوحات مقامات الحريري في ڤيينا فإنها تعود ولاشك الى عام ١٣٣٤، وهي أهم مخطوط خلّفه العصر المملوكي بلا نزاع، كما يقول المؤلف. ولكن الشخوص بملامحهم وملابسهم أقرب الى أواسط آسيا، ويقدم المؤلف مجموعة من صور هذه المقامات، بعضها لم يسبق نشره، مثل لوحة الحارث يبرز دينارا لأبي زيد، ثم لوحة أبي زيد يتصنّع العمى، ولوحة قاضي معرّة النعمان، عدا صور معروفة أخرى، مثل الغرّة الاستهلاليّة للمقامات، وفيها حاكم يرفع كأسه وحوله حاشيته، وصورة أبي زيد يترافع أمام قاضي المعرّة، ولوحة الحارث يتحدث الى أبي زيد في خيمة قرب الأهواز.

أما مقامات الحريري التي تعود إلى عام ١٢٣٧ والتي صورها يحيى بن محمود الواسطي فلقد توسّع الدكتور عكاشة بالحديث عن هذه الصور التي اشتهرت بعد إقامة معرض خاص بها سنة ١٩٣٧ وهي مقدَّمة من العالم شيفر وتحمل اسمه، محفوظة في مكتبة باريس.

في كتابه «فن الواسطي من خلال مقامات الحريري» ١٩٧٥ يتحدث عن اللوحات التسع والتسعين، معبّرا عن أهمية هذه الصور وعن أسلوبها المميّز والخاص بالواسطي، وعن المواضيع التصويرية التي أصبحت وثائق تعرّفنا بالعادات والتقاليد في القرن الثاني عشر. وتتميّز هذه الصور بتنوّع المواضيع واستقلاليتها، وعندما يعرض الصور الواردة في كل مقامة، فهو يحلل موضوعها وخطوطها وألوانها والتعابير الوجهية والألبسة والعمارة، مما يميّزها عن صور المقامات الأخرى.

وتعتبر لوحة النقاش قرب القرية التي تمثّل وصول أبي زيد والحارث إلى القرية، من أهم صور الواسطي، يعرضها المؤلف شارحا مضمون مستوياتها الثلاثة. في المستوى الأدنى يبدو أبو

زيد والحارث على ناقتين، وأمامهما غلام يحاورانه. وفي المستوى المتوسط صوّر بركة ماء محاطة بالنبات، وفي المستوى الأعلى صوّر حياة القرية وسكانها. ولقد وزّعت الألوان بمهارة في هذه اللوحة حتى أصبحت آية جمالية. وثمة لوحة أخرى اشتهرت للواسطي وهي لوحة «برقعيد في يوم عيد» وتمثّل مجموعة من الفرسان يتأهبون للاشتراك في عيد البلدة يحملون الأبواق والطبول والرايات، وقد أبدع المصور في وصف الوجوه البشرية والحيوانية وفي تصوير الأقدام بإيقاع مكثف.

وتبقى لوحة الإبل آية في فن التصوير الإسلامي ويقول المؤلف «لو أن المشاهد استطاع أن يقرأ لحنا صوّر بالخطوط والألوان، لقرأ هذه اللوحة التي هي قطعة من النغم المجسّم» (ص ٣٥٨). أما مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في سان بترسبورغ (لينينغراد) وهي أقدم من السابقة، فلقد تلفت بعض أجزائها، وفقدت الصفحات الإحدى عشرة الأولى منها، وتنطوي صورها على جانب عظيم من قوة التعبير، ويختار المؤلف من هذه الصور، لوحة أبا زيد أمام حاكم مرو يسأله عن حسبه ونسبه، ثم لوحة أبي زيد أمام قاضي صعده – اليمن–، يشكو ولده. وقد سعى المصور للإيحاء بالبيئة التى تحيط بأحداث القصة، كما في صورة أبي زيد يستقل السفينة، وهذه الصورة تختلف عن صورة مماثلة للواسطي أغفل منها صورة أبى زيد. ويتوسّع المؤلف في المقارنة بين اللوحتين. وثمة لوحة طريفة لخيام متتابعة بلون ذهبي تشكّل إطار موضوع المطيّة أو الركوب المفقود. وينتقل المؤلف لشرح لوحة أبى زيد وابنه المزعوم، ثم لوحة زيارة المقابر من مدينة صاوة، ثم لوحة ساعة الراحة، ولوحة أبى زيد ينتقم من أهل واسط، ثم صورة أبى زيد وأهل نجران وهو يحل ألغازا بلباسه الرثّ. ومن الملاحظ أن خطاً أسود قطع رؤوس شخوص الصور من فضولي، لعله أراد أن يفقدها الروح.

هكذا يستكمل الدكتور ثروت عكاشة حديثا موسّعا عن مقامات الحريري في كتابه التصوير الإسلامي، ثم في كتابه فن الواسطي، وتعتبر أبحاثه هذه توثيقا وتعريفا بشواهد التصوير الإسلامي في مخطوطات المقامات التى استوعبت أكبر عدد من الصور المعبرة عن التصوير العربي.

على أن أوليغ غرابار في كتابه مرقّنات المقامات يضيف الى هذه المقامات العشر ثلاث مقامات أخرى، وهي المقامة الموجودة في المكتبة البريطانية، تحت رقم (١٩٧١٨) وتعود الى عام ١٢٧١، والمقامة الموجودة في مانشستر في مكتبة رينالدز تحت رقم ٦٨٠ وتعود الى عام ١٢٢٨، ثم المقامة الموجودة في مكتبة الجامع الكبرى بصنعاء وتعود الى عام ١٧٠٩ وتبدو صورها متأثرة بالتصوير الهندى. كما أنه لم يتحدث عن مخطوطة المكتبة البريطانية التى تعود الى عام ١٣٢٣ برقم ٧٢٩٣ والتى تحدّث عنها هولتر وبوختال.

تحت عنوان تآلف الحضارات، يعود المؤلف للحديث عن التصوير العربي من خلال

مرقّنات المخطوطات المشهورة وأولها مخطوط مادة الطب لديو سقوريدس ١٠٨٣ ، والمنقول عن أصل لاتيني يعود الى عام ٩٩٠م، وفي مخطوط آخر يعود الى عام ١٢٢٤ نلاحظ فرقا واضحا بين أسلوبي الصور فيهما، فحيث كان التأثير البيزنطي واضحا في الأول نرى الأسلوب في المخطوط الثاني أكثر واقعية وأكثر تعبيرا عن التصوير العربي. ونموذج هذا الأسلوب يتوضّح في صورة صيدلية، حيث يبدو الأسلوب قريبا من أسلوب الواسطي، وإن كان المصور غير معروف، ولكنها نسخت بخط عبد الله الفضل.

وفي مخطوط الترياق لجالينوس ١١٩٩ ، صور مشابهة، ولكن التأثير الفارسي يبدو بديلا عن التأثير البيزنطي، وفي هذه الصور تتوضّح مع ذلك ملامح التصوير العربي بالواقعية المحرّفة وإلغاء البعد الثالث، أي أن الطابع العربي كان يتضح مع مؤثرات لابد منها مما يؤكد ملامح الأساليب في الفن الوليد، الذى يبدو أكثر حضورا في رسوم كتاب «الجامع بين العلم والعمل في الحيل» للجزري، والتى كان قد استمدّها من أرخميدس مع صورها المنقولة بمسحة شرقية. ومنها صورة الساعة على شكل فيل، والتى أنجزت بعد مئة سنة عن الرسوم الأصلية، مما يكشف عن ملامح مختلفة أكثر محلية وواقعية تنافس الصور الفارسية والبيزنطية، بل إن شخصية هذا التصوير تبدو – حسب المؤلف – مؤثرة على تصاوير مخطوطات مسيحية، مثل الإنجيل القبطي المؤرخ في سنة ١١٨٠م والمحفوظ في مكتبة باريس.

على أن الملامح العربية الأكثر استقلالا، تبدو في مخطوطات نسخت في بغداد، أولها مخطوط كتاب «البيطرة» ١٢٠٩م وهي رسوم توضيحية مبسطة بدا فيها رسم الحصان العربي جديدا. على أن الكتاب الثاني «رسائل إخوان الصفا» ١٢٨٧م ضم صورا اكتمل فيها النضج، وبخاصة في الصفحتين الأوليين وقد تجرّدتا عن أي تأثير غريب، وجسّدتا مدرسة بغداد في التصوير أصدق تسجيل، وبخاصة في الألوان المنسجمة واللوحات الزخرفية المتنوعة وبالتفاصيل الدقيقة، وباختلاف هيئات الحكماء الخمس الموزّعة على لوحتين. ويرى المؤلف أن أحد المشهدين ليس تكرارا للآخر على خلاف ماذكره بشر فارس.

والى القرن الثالث عشر يعود مخطوط طريف يتحدث عن قصة عاشقيْن «بياض ورياض»، تمّت على نهر دجلة، ولكن المخطوط نُسخ في المغرب بدلالة الخط. وتمتاز صور هذا المخطوطة الباقية بنبض العواطف الصادقة، ولأول مرة يمكننا أن نتحدث عن أسلوب في التصوير العربي يولد في المغرب حاملا تأثيرات مدرسة بغداد مع مؤثرات غربية.

واذا وصلنا الى فن التصوير في المغرب، فإن كشفا مهماً تم في غرناطة على جدران برج البرطل، وهي تصاوير يعلو بعضها بعضا بأسلوب قريب من المنمنمات، تمثّل مناظر من الحياة العامة والاحتفالات كمشاهد العيد والحرب والأسرى والغنائم، ولقد روعي تصوير التفاصيل بدقة. وهي تعود الى النصف الأول من القرن الرابع عشر، ويبدو تأثر التصوير بأسلوب سامراء.

وتحت عنوان بداية النهاية يتحدّث المؤلف عن الغزو المغولي ١٢٥٨ وقتل الخليفة العباسي وانتشار الخراب والدمار، وسيطرة المغول مما أدّى الى هجرة الفنانين وتحوّل الفن نحو مؤثرات مغولية. يبدو ذلك واضحا في كتاب منافع الحيوان ١٢٩٤ - ١٢٩٩م، وهو يبحث في الإنسان والحيوان، مع خيالات وخرافات طبية، أما الصور فلقد أنجزت في مراغة، ولقد تأثر المصور بمدرسة بغداد العربية، وأحيانا بأسلوب التصوير الصيني.

وفي نسخة كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني ١٢٨٠م، تحدّث فيه عن الأجرام السماوية والملائكة والمعادن والنباتات والحيوان والإنسان، وهذه النسخة المحفوظة في ميونيخ كتبت وصوّرت في واسط - العراق بأسلوب مختلف عن مدرسة بغداد، فلقد صورت المخلوقات بألوان أقل ولكنها أبهى إشراقاً، ويشيع في الصور شحوب يجعلها أقرب الى الرسم الخطّي.

وإذا كان الشرق الأقصى مؤثرا في تصوير مواضيع كتاب عجائب المخلوقات، فإن التصوير العربي الذى ظهر في القاهرة أيام المماليك كان قد قطع الصلة تماماً مع أى تأثير أقصوي، ولكنه حافظ على تقاليد الفن الذى نشأ في العراق وسورية، يبدو ذلك في صور المخطوطات التى ترجع الى نهاية القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ومثالها مخطوطة «دعوة الأطباء» لابن بطلان ١٢٧٣م، وهو كتاب موجّه ضد المدّعين والمشعوذين بالطب، وفيه صور إيضاحية بقي منها عدد قليل من أبرزها صورة طبيب مسنّ استيقظ من نومه فأدهشه مشهد تلميذه ونديمه يأكلان طعامه وشرابه. ويضع المؤلف حداً للجدل حول هويّة التصوير، ويقرر علاقة التصوير المملوكي هنا بمدرسة بغداد ويرفض رأي جمال محرز، ويرى أن ملامح الوجوه لاعلاقة لها بالملامح المغولية بل هي عربية خالصة، ويعرض نماذج من هذه الصور موضّحة مكبّرة.

وينفرد الدكتور عكاشة في عرض مجموعة من الصور الإيضاحية لمخطوطة كتاب «تعليم القتال والفروسية». ومن هذه الصور ثلاث صور في المتحف الإسلامي وثلاث وعشرون صورة من مقتنيات الدكتور دي أونجر، خصّ بها المؤلف لنشرها في هذا الكتاب كلها. وهي تعود الى نهاية العصر المملوكي دون أن نعرف اسم المصور، وموضوعها الفروسية والمبارزة بالرماح وأسباب قواعد استخدام السيف والضرب بالدبوس واستخدام القوس، وحب الفروسية، والقفز بالخيل وأساليب الكرّ والفرّ، ولقد بدت رسوم الخيل واقعية معبّرة، ولكن الوجوه الآدمية بعيدة عن الدقّة. وفي مجال الحديث عن صور كتاب «كليلة ودمنة» لبيدبا الفيلسوف اختار المؤلف بعض صور مخطوطة باريس وأهمل مخطوطتين هما مخطوطة أكسفورد ومخطوطة ميونخ. ومع ذلك فإن هذه المخطوطات تبقى جميعا متشابهة وتمثّل فن التصوير في العصر المملوكي. ويبدو أن طابع التجدّد في هذه الصور كان غائبا، وإن تركّزت على إتقان صور الحيوان دون الإنسان، ويلفت المؤلف نظرنا الى أن بعض الوجوده الحيوانية كانت تكتسب ملامح بشرية.

وإذا كان استخلاص الصور من مواضيع كليلة ودمنه أمرا صعبا فإن مهمة تصوير الحيوان

في كتاب الحيوان للجاحظ كانت أسهل منالا. ويتحدث المؤلف عن مخطوط وحيد للجاحظ يرجع الى القرن الرابع عشر ويختار منه ثلاث لوحات، الأولى للزراعة والثانية لزوجة شاكية، والثالثة لعبد خصي يلهو. ولقد حلّل هذه الصور الثلاث بدقة وإيجاز.

الى هنا يتوقف المؤلف عن الحديث عن التصوير التشبيهي لكي ينتقل الى موضوع آخر أطلق عليه عنوان ترقين المصاحف. وهو يقصد تزويق أو تذهيب المصاحف Illumination. ولقد ابتدأ الحديث في زخرفة المصاحف من صيغ الأقفال حتى وصل الى الزخرفة الاستهلالية التى تملأ الصفحة في بداية المصحف، والصفحة الختامية في نهايته. ثم يتحدث عن الخط في القرآن بدءا بالكوفي ثم الخط الثلث والنسخ في القرن الثاني عشر، ثم يترك الخطاط المجال للمزوّق والمذهّب. ولقد تأثرت الكتب غير القرآنية بهذا النوع من الزخرفة، ووصل التأثير على الأناجيل، ومن أشهر المصاحف المزخرفة في دار الكتب المصرية مصحف أولجايتو، ومصحف أرغون شاه ١٢٤٩ الذى يمثّل الأسلوب المصري. ويختلف عنه في زخرفته مصحف شعبان الشهير ١٣٦٩، ومصحف المؤيد ١٤١٧ وفي صفحته الاستهلالية حليات على شكل مشكاة. أما المصحف المكتوب بخط مغربي ١٧٢٩ فلقد ازدان بحليات مغربية مذهبية عن الطابع الشرقي.



لقد استطاع كتاب التصوير الإسلامي الديني والعربي أن يقدم لأول مرة الفوارق التى تميّز التصوير العربي عن غيره من التصوير التركي أو الفارسي، ولأن الفن لغة تتجاوز الحدود القومية دون صعوبة، وتمتد عبر العصور والأجيال دونما عائق سياسي أو عقائدي، فإن الدكتور ثروت عكاشة توسّع في الحديث عن المؤثرات التى كوّنت التصوير العربي، ونحن نرى أن التحولات التاريخية لاتؤثر على البنيات الثقافية والحضارية التى تضعها الشعوب وليس السلطات، إلا إذا كان ثمة انتقال لشعب حاملا معه تقاليده الى منطقة جغرافية جديدة بسط عليها نفوذه وأحلّ ثقافته فيها مكان الثقافة السابقة. وانتشار الإسلام في العالم هو انتشار لفكر عربي صدر عن نبي عربي، وتجسّد بليغا في قرآن عربي، ولقد ظلل الإسلام شعوبا مختلفة القوميّات واللغات والعقائد، فوحّدها فكريا وعقائديا، وكانت هذه الوحدة مناخ التحول نحو إبداعات مارسها الناس في ظل الإسلام كل بحسب مقدرته على استيعاب الفكر الإسلامي، وكانت التقاليد الثقافية متجزّرة في وجداناتهم ولم تتبلور إلا بعد زمن من التعريب، والنضوج الفكري. ولكن في مجال الإبداع الذى كان يعاني إشكالية في عقيدة التوحيد تصل الى حد الشرك عندما يكون التصوير لتشبيهه الله أو لمضاهاته في خلقه، فإن التصوير التشبيهي بقي ضمن حدود الرمز والصيغة الجمالية، فهو رمز لمدلول خطابي منصوص في المخطوطة، ثم هو صيغة فنية جمالية كاملة، أصبحنا في نطاق الفن الحديث أكثر تقديراً لقيمتها الإبداعية. ويؤكد الدكتور عكاشة ذلك بقوله «يكاد الموقف

الجمالي للتصوير العربي ينطبق بما فيه من تناسق وتماسك خاص، برغم العناصر الدخيلة التى تسلّلت إليه»، ثم يتحدث عن السّمات المشتركة التى تتجلّى للمشاهد العصري وهي حسّ المصور العربي بالتكوين، واستخدامه الألوان في جرأة، وتمويه الوجوه وتعميمها ضمن القسمات العربية. ولكن إذا كثر الحديث عن مصادر التصوير العربي، الفارسية أو البيزنطية، فإن هذه التسميات السياسية تذوب تماما في ضمير المصور بعد الإسلام لكي يبقى منها التقليد الفني الشائع والمتداول والذى لم يمنعه الإسلام أو يفرض صيغة جديدة له. فالمصور العربي بعد الإسلام لم يكن تلميذا لمدرسة فقهية تعلّمه مذهبا في الفنون، بل كان تلميذا لمدرسة محلية شائعة قبلها الناس دونما تمييز سياسي. ولكن في الشرق الإسلامي حيث ظهرت مدارس فنية يرعاها السلطان كَربَع رشيدي، تدرّس فيها طرائق فنية كالمنمنمات على يد كبار المعلمين، كان فن التصوير مستقلا عن الفنون السابقة وجمالياتها. أما التصوير العربي فلقد بقي خارج المدارس يستمد مقوماته من اجتهادات المصورين الذين تعلموا واقتبسوا عن سابقيهم، ومن هنا كان مجال الحديث عن مصادر فنهم رحبا.

ولكن هذا الحديث مازال يسير في طريق التابع والمتبوع، وليس في سياق التقاليد المستمرة التى تبلورت في مفهوم عربي رغم الصعوبات التى لم يعد من الممكن مقارنتها بعد القرن الثالث عشر، اعترف بها المؤلف الدكتور عكاشة، ولكن الفنون الأخرى وبخاصة الرقش العربي استمر مزدهرا مع ازدهار العمارة وفن الكتاب والفنون التطبيقية.

ولكن المؤلف يعود لإنصاف التصوير العربي بعيداً عن آراء المستشرقين الذين استهواهم الحديث عن المصادر، لكي يتحدث عن شجاعة هذا المصور بخلق صور مكتملة رغم إهمال السلطة ومقاومة رجال الدين وأن يمدّ تاريخ الحضارة بشواهد تعكس حضارة العرب.

هكذا وبعد الدراسات الموسّعة في مجال التصوير يستدرك المؤلف ضرورة البحث في فن العمارة الإسلامية. وفي كتابه «القيم الجمالية في العمارة الإسلامية» يذكر الدكتور عكاشة أنه لم يسع الى كتاب أكاديمي وإنما أراد أن يشرك القاريء فى متعته التى تمتع بها وقد طوّف في البلاد سعياً وراء الأوابد المعمارية من سمرقند وحتى الأندلس. ويقول المهندس حسن فتحى إن المؤلف «تنقل بين آثار يستأثر جمالها بالوجدان ويسكب في النفس دفقات من الورع والإمتاع». وبرأينا إن هذا الكتاب ليس مجرد انطباعات عاشق لتراثه فقط بل هو عرض علمي وتحليلي وإن كتب ببلاغة الشعراء وعواطف المنتمين الى تراث لاحدّ لثرائه وروعته، يتمتع بوحدة واضحة لإرتباطه بروحانية الإسلام ووحدانيته، كما يتمتع بتنوع زاخر، لعلاقته بفنون المناطق التى انتشر فيها، ولاختلاف شكل السلطة وانتماءاتها الحضارية.

على أن عمارة المساجد قد تجاوزت بسرعة مؤثرات غريبة عن الفكر الجمالي الإسلامي، لكي تقف معبّرة عن هويّة تتحدّى بكمالها أشهر الأوابد في العالم. ويسوق المؤلف شاهدا على

هذا الكمال، مدرسة – جامع السلطان حسن في القاهرة: «إنها قطعة من الفن المعماري الجرىء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه». ويقول المصور فرومنتان «إنه درّة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مبان»، ويتوسّع غاستون ڤييت في وصف المقياس الإنساني وتحليل عناصر الجمال في هذا المبنى الشهير. ولن يغيب عن ذهن المؤلف أن يردّد دائما روعة الزخارف، وهي الفن التشكيلي العربي «أرابيسك»، الذى وصل فيه العرب الى أقصى حدود الإبداع. ومن هنا يذكّرنا المؤلف أنه ليس من الموضوعية مقارنة جمالية المعمار والفن الإسلامي مع الجمالية الأوروبية. وإذا كانت عمارة المساجد والمدارس والأضرحة تعبّر عن أصالة إسلامية لاشك فيها، فإن الحديث عن القصور الأولى يبقى استمرارا لطرز سابقة.

وبعد حديث عن تنظيم المدينة الإسلامية وظروفها ووظائف أقسامها ومبانيها، وبخاصة المباني الدينية والثقافية والتجارية، يقف المؤلف عند العمارة الإسلامية المصرية في العصر الفاطمي حيث بدأ الترف والبذخ في العمارة، وفي العهد الأيوبي حيث برزت العمارة الإدارية والعسكرية، وظهرت بعد ذلك المنشآت المملوكية الباذخة تعبيرا عن مجد السلطان وثرواته الفاحشة.

يعود المؤلف للحديث عن فن العمارة المدنية متمثّلة بالقصور الأموية ثم العباسية والأندلسية. ثم بالمنازل المتأخرة في القاهرة خاصة، مقدّما صورا من البيوت التى مازالت مع أقسامها ماثلة في القاهرة، ولاينسى أن يتحدث عن قصر العظم في دمشق مدلّلا على وحدة الأقسام والمقاييس المعمارية. ثم يتحدث عن المباني المدنية العامة، الحمام الخاص والعام وعن أقسام وطرق توزيع المياه وتسخينها.

ويتوسّع المؤلف في تحليل عمارة المساجد. ويقدم تفسيرا «جديدا» لمفهوم الحرم والصحن، إذ يرى أن فراغ المسجد يسير في اتجاهين، إتجاه رأسي صاعد يربطه بالسماء، ويعني به الصحن، واتجاه أفقى مستو يربطه بالكعبة الشريفة في مكة المكرمة (ص ١٠١). ثم يقدم أمثلة وافرة على أنماط المساجد وأقسامها وتوابعها، الى أن يصل الى الحديث عن المسجد ذي الوحدة الواحدة أى المسجد المؤلّف من حرم فقط والذى شاع في العهد العثماني. ثم يتحدث عن مساجد يتألف الحرم فيها من وحدات متعدّدة متماثلة، وشواهده فيها مساجد عثمانية أيضا.

ومن الطبيعي أن يتناول المؤلف عنصرا مسجديا مهماً هو المئذنة، فيقدم أشكالا مختلفة فيها. ويتابع المؤلف حديثه عن أنواع العمائر الإسلامية لكي يتحدث عن المدارس التى ابتدىء بإنشائها منذ القرن العاشر وازدهرت في عهد السلاجقة ووصلت أوجها في العهد المملوكي في القاهرة. ويطلق المؤلف على مبنى قبة الصخرة صفة الضريح، ثم يستدرك كي يقول إنها لم تكن ضريحا في الواقع، بل إن أقدم ضريح هو الصبيبة في سامراء ٨٢٨م، وأروع ضريح هو مقبرة تاج محل فى أكرا بالهند، ثم يتحدث عن أضرحة القاهرة ومبانيها الجميلة المتنوعة.

وفي الباب الثاني من كتابه «القيم الجمالية فى العمارة الاسلامية» يفرد مئتي صفحة لعرض نماذج من العمارة الإسلامية، بدءاً من العمارة الأموية في القدس ودمشق والقصور الأموية في بلاد الشام، الى جامع عمرو في القاهرة. ثم ينتقل الى العصر العباسي فيتحدث عن العمارة في سامراء وبخاصة مسجد المتوكل ومئذنته الملوية دون أن يتحدث عن قصور سامراء، ثم ينتقل إلى الحديث عن مسجد ابن طولون المستمد من طراز سامراء. ثم ينتقل الى مسجد قرطبة. ويختار من العصر الفاطمي في القاهرة الجامع الأزهر، ثم جامع الحاكم بأمر الله ويقف عند المئذنتين «وهما أقدم المآذن الباقية على حالها في القاهرة»، ثم ينتقل للحديث عن مسجد الجيوشي والمشهد الشافعي، ويقول «في محراب المسجد وقبته تنحصر زخارف هذا الجامع»، ثم يتابع الحديث عن ضريح الامام الشافعي. وعن العمارة المملوكية يختار مجموعة قلاوون بالنحّاسين والمؤلفة من ضريح ومسجد وبيمارستان، ويقف واصفا مداخل وواجهات الضريح والمسجد، أما المَشْفَى فهو الأقدم في القاهرة، ولكن لم يبق منه إلا ما يدل على مخطّطه.

ثم يتوسّع في وصف مدرسة ومسجد السلطان حسن، ثم ينتقل الى مسجد وخانقاه السلطان برقوق، ومسجد السلطان فرج بن برقوق ومدرسته، ومسجد وضريح السلطان قايتباي ومسجد قجماس الإسحاقي. ومن المباني غير الدينية يختار وكالة الغوري، كمثال على مباني السلطان قنصوه الغوري آخر السلاطين المماليك. ولعل رائعة العمارة المسجدية في عهد محمد على كانت مسجد محمد على بالقلعة، ولم تحظ بشرح واسع، ثم يعود المؤلف للحديث عن قصر الحمراء في غرناطة مع جميع المباني الملحقة به. ويختار من الهند مسجد منار قطب في دلهي، والمدرسة المستنصرية والعباسية في بغداد، وخان مرجان في بغداد من عصر الإيلخانات، ومشهد الكاظم من العصر البويهي في بغداد، ومدرسة الفردوس في حلب من العصر الأيوبي، وضريح سنجر في مرو عاصمة السلاجقة، وضريح اسماعيل في بخارى. ثم يعود الى الحديث الموسّع عن جامع القيروان، ويتابع حديثه عن بعض الأضرحة المشهورة، ثم يقف طويلا عند مدينة أصفهان ويتحدّث عن ميدان شاه، وعن الأبنية المهمة القائمة في جوانبه الأربعة، مثل عالي قابو ومسجد الشاه ومسجد الشيخ لطف الله. وأخيرا لاينسى أن يتحدث عن بعض العمائر التركية مثل مسجد ديفريجي في الأناضول، الى أن يصل الى أعمال المعمارى سنان (ولم يكن باشا) فيتحدث عن جامع السليمانية باستنبول والسليمية فى أدرنه.

وفي الباب الثاني من كتاب القيم الجمالية المعمارية الإسلامية، يقدم المؤلف نماذج وفق تسلسل بنائها التاريخي والجغرافي بوقت واحد، وهذا الباب مرجع مهم للتعرف على نماذج من التراث المعماري الإسلامي في جميع أنحاء العالم الإسلامي.

ولقد تحدث المؤلف عن الزخارف المعمارية (ص ١٢٩) وحدّدها في ثلاث طرق: أولا

التلوين عن طريق استخدام صفوف من الحجارة الملونة مما يعرف بالأبلق، وثانيا الزخرفة الجزئية في أقسام البناء، والثالثة تزويق المسجد كله بالحفر على الخشب أو الحجر أو الجص.

والأبلق استخدم في بلاد الشام ومصر المملوكية، ونراه في مسجد - مدرسة قلاوون، وفي واجهة مسجد السلطان حسن. ومن أبرز الزخارف الجزئية المقرنصات، ويرى المؤلف أن أقدم المقرنصات كانت في خان داياخاتون (القرن الحادى عشر) ويقع قرب مرو. وازدهرت المقرنصات في العمارة السلجوقية ثم المملوكية.

ولقد استخدمت قوالب الآجر في تشكيلات زخرفية لتزيّن المبنى بكامله، كما في ضريح اسماعيل الساماني في بخارى، ثم ظهرت الزخارف الخارجية الخزفية في مقبرة أولجايتو في مدينة سلطانية، وفي الأضرحة التيمورية.

ثم ينتقل في الصفحة ١٤٢ للحديث عن زخارف القباب، ويخصّ في ذلك قباب القاهرة المملوكية مثل قبة ضريح اليوسفي وقبة مدرسة السلطان برساي وقبة قايتباي ويقول: «وما نعلم أن قبابا بنيت بعد عهد قايتباي تسمو في قيمتها الزخرفية الى قيمة هذه القبة وضوحا وتوازنا دقيقا بين خطوط التصميم والصياغة والصقل والنحت».

وينتقد المؤلف آراء الباحث جروبه في قوله إن العمارة الإسلامية لاتعنى بالمظهر الخارجي، وإن هذه العمارة هي عمارة محجوبة على حد قول الباحث، لأنها تطل على الداخل. ويذهب الدكتور عكاشة الى أن هذا الإشراف الداخلي على الفناء يشكّل واجهات المبنى، كما يجيبه على نقده لإيوانات مدرسة السلطان حسن بقوله: ولعل من أهم عناصر العمارة الإسلامية هو «الفراغ المحدود» الذى تحصره الجدران والبائكات والعقود، ومن أجل هذا كانت العناية بداخل المبنى تفوق تلك التى تبذل على خارجه (ص ١٤٩). وعندما يتحدث المؤلف عن المعالجات الزخرفية وبخاصة في قصر الحمراء، يقول: «لاتقع فيه على مركز أو بؤرة، بل هي متألقة بالغة التعقيد من القاعات والأفنية والممرّات والدهاليز وأحواض المياه والقنوات، تربط بين الفراغات المكشوفة والمسقوفة. وفي ذلك إحساس بأن الداخل لايزال موصولا بالخارج».

لقد زوّد المؤلف كتابه المميّز بمجموعات مهمّة من الصور، بعضها منقول عن رسوم الرحّالة، كما قدّم مخطّطات وتفاصيل معمارية لما ورد من نماذج معمارية، فكان كتابه جامعا مكمّلا لكتاب التصوير الإسلامي، فهما مرجعان مهمّان للتعريف بالفن الإسلامي شاملا العمارة والتصوير.

مراجع البحث

د. ثروت عكاشة - الفن الإسلامي، الديني والعربي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٧٨

د. ثروت عكاشة - الفن الفارسي والتركي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٣

د. ثروت عكاشة – الفن المغولي الإسلامي في الهند – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ .

د. ثروت عكاشة – فن الواسطي من خلال مقامات الحريرى. أثر إسلامي مصوّر – دار الشروق – القاهرة – ١٩٩٠ .

د. ثروت عكاشة – القيم الجمالية في العمارة الاسلامية – دار الشروق – القاهرة – ١٩٩٠

د. ثروت عكاشة – معراج نامه – أثر إسلامي مصوّر – دار المستقبل العربى – القاهرة – ١٩٨٧ .

سلفستر دوساسى – مقامات الحريري – تحقيق النص – المكتبة الوطنية – باريس – ١٨٤٧

S. Okasha - The Muslim Painter, and the Divine - Rainbird Publishing Group - London - 1962.

S. Okasha. - The Portrait of the Prophet - The Times lit.Sup. - December - 1976.

R. Ettinghausen - Arab Painting - A.Skira - 1962.

O.Grabar - The Illustralions of Maqamat - The University of Chicago press - 1984.

مشروع ثروت عكاشة

د. غالى شكرى

تراكمت على مدى تاريخنا الفكري الحديث ثلاثة أنماط من المثقفين، أولها وربما أهمّها المثقف صاحب المشروع. وإلى وقت قريب كان يسمّيه البعض خطأ بالمثقّف الموسوعي، وهم يعنون المثقّف الذى يأخذ من كل بستان زهرة. ولكن الموسوعية كمصطلح قادم من عصر التنوير الأوروبي لاتعنى ذلك. وليس المثقف صاحب المشروع في تاريخنا الفكرى الحديث موسوعيا بالضرورة، وبالمعنى الاصطلاحي للكلمة. كلاهما يشترك مع الآخر في صفة «الشمول» ولكنه الشمول المعرفى عند المثقّف الموسوعي والشمول الفلسفي والبرنامجي عند المثقّف صاحب المشروع الذى يرتبط حتما بتغيير واقع ثقافي واجتماعي.

وهناك نمطان آخران للمثقف المصري هما المثقّف الداعية، الذى تدل صفته هذه على الدعوة والترويج لأحد المشاريع، سواء كان مشروع الدولة القائمة، أو مشاريع الدولة البديلة كما تطرحها الأحزاب والتيارات الفكرية المعارضة لمشروع السلطة. ثم هناك المثقف الخبير أو «التقني» الذى يتوفر على المعالجات الفنية لجزئيات أحد المشاريع المادية (في الصناعة والزراعة والتجارة) أو العقلية (في التعليم والإعلام والدين).

وقد عرفنا في بواكير النهضة الحديثة نماذج دالة على الأنماط الثلاثة، فقد كان رفاعة الطهطاوى نموذجا للمثقّف صاحب المشروع، كما كان الإمام محمد عبده نموذجا للمثقّف الداعية، وكان على مبارك نموذجا للمثقف الخبير أو التقني، وليست هناك حواجز نهائية فاصلة بين الأنماط الثلاثة، فقد يوجد نمطان أو أكثر في الشخصية الواحدة في مرحلة ما أو في كل المراحل.

وقد استمر توالد هذه الأنماط الثلاثة في تاريخنا الحديث والمعاصر، فكان هناك أحمد لطفى السيد ومحمد حسين هيكل وطه حسين نماذج رفيعة المستوى للمثقّف – المشروع في زمن النهضة الثانية، كما كان هناك الدعاة العظام من أمثال قاسم أمين وأمين الخولى وخالد محمد خالد ومحمد أحمد خلف الله من عمالقة الإصلاح الديني، وصبحى وحيدة وحسين فوزى وشفيق غربال وحسين مؤنس وسليمان حزين وعبد الرازق السنهورى وهدى شعراوى ومرقص فهمى وابراهيم حلمى عبد الرحمن وغيرهم من عمالقة الخبرة في تحديث مصر المدنية.

وكان من الطبيعي في موازاة التطور المدنى أن تتنوع أشكال النمط الثقافي، فلم يعد بالضرورة فرد فذ من عظماء الرجال، بل أضحت الجامعات والصحافة والأحزاب تملك صلاحية المشروع والدعوة والخبرة. هذا هو عصر المؤسسات، دون أن يعنى ذلك غيابا لأصحاب المشروع أو

الدعوة أو الخبرة من الأفراد. ولكنهم بالطبع كانوا يتناقصون كلما نضج مجتمع المؤسسات، أو كلما اختلفت إحدى مراحل النهضة عن الأخرى. فثورة ١٩١٩ التى أطلقت العنان للمدنية الليبرالية أثمرت الأفراد الأفذاذ والمؤسسات الجماعية على السواء، فكان هناك المثقّف – المشروع: الفرد، والمثقّف الجماعى: الحزب. أما ثورة ١٩٥٢ فقد كان لسلطتها مشروع «ليس بالضرورة مسبقا أو جاهزا أو كاملا» يتطلب الدعاة والخبراء أكثر من حاجته إلى المثقفين أصحاب المشاريع. لذلك لم يظهر طيلة الحقبة الممتدة من الثورة إلى يومنا سوى أفراد قليلين من نمط المثقف – المشروع يمكن أن نعدّهم على أصابع اليدين: نجيب محفوظ، محمد حسنين هيكل، لويس عوض، سيد قطب، جمال حمدان، وثروت عكاشة.

وثروت عكاشة من بينهم هو الذى يثير عدّة مفارقات، فهو أولا صاحب التربية العسكرية، وهو ثانيا أحد رجال السلطة الثورية الجديدة. بينما يرتكز عمل «المثقّف – المشروع» على أساس وطيد من استقلال الرأى والرؤية، وكما قلنا على شمول مشروعه، بينما كانت ثورة يوليو ذاتها مشروعا شاملا للتغيير الاجتماعى ومن ضمنه التغيير الثقافي. وربما كانت إشكالية ثورة ١٩٥٢ هى تعدّد مكوّناتها الفكرية وتعارض أو تناقض مقوّمات مشروعها، فالتربية والتعليم والإعلام وبعض المؤسسات الثقافية الكبرى وقعت جميعها في قبضة تيارات تخاصم المبادىء المعلنة للثورة أغلب الوقت. ولم يكن ثروت عكاشة في ظل الصراعات الخفيّة للسلطة حاضرا في مركز القرار طوال الوقت. ولكنه كان الرجل الوحيد في دائرة صنع القرار الذى يملك مشروعا ثقافيا أعدّ له نفسه من قبل الثورة ووضعه موضع التطبيق بعدها، على صعيد الذات المكوّنة للمشروع، وعلى صعيد المجتمع الذى نفّذ على أرضه أركان المشروع: تكوين البنية الأساسية للثقافة الوطنية. ولم يتوقف مشروعه بعد أن خرج من دائرة السلطة.

وأيا كانت الظروف الشخصية التى أتاحت لثروت عكاشة منذ البداية أن يكون مثقّفا (كالطبقة الاجتماعية وتقاليد الأسرة ونوع التعليم) فإن الاستمرار والإصرار على تعميق هذه الصفة وإعطائها الأولوية هو الحجر الأساسي في تكوين المشروع. فقد اقتنع ثروت عكاشة لأسباب عديدة بأن الثقافة ليست جينات تعطى مرة واحدة وللأبد، فيولد المرء مثقفا ويبقى كذلك إلى النهاية، وإنما الثقافة «عملية» مستمرة، إذا توقّفت لايعود المرء مثقفا.

ولأسباب أخرى اقتنع ثروت عكاشة أن العقل المثقّف ليس مَخزْنا لتراكم المعارف والمعلومات، وإنما هو نشاط فكرى لاتتكامل دورته بغير الفعل التغيّرى للمجتمع. ولأسباب من نوع مختلف وجد ثروت عكاشة ثقافته المستمرة فى التكوين تلد مشروعها الخاص، الذى يستجيب لحاجات حقيقية في هذا المجتمع. ولأسباب موضوعية تخصّ قوانين تطورنا الاجتماعي والثقافي رأى ثروت عكاشة – كالطهطاوى وطه حسين وعلى مبارك وغيرهم – أن الفعل والتغيير الثقافي الوطني في مصر لا سبيل لإنجازه من خارج الدولة المصرية. ولأسباب مغايرة وجد

أن المشروع ذا الركائز الراسخة لاينتهى بالتهميش، إذا لم تستوعبه الدولة في ظل السعى لترسيخ مؤسسات المجتمع المدنى.

من هنا يجب أن يتأمل المرء حرص ثروت عكاشة على تلقّي العلم الجامعي - وهو بعدُ ضابط - في المعهد العالى للصحافة الذى نال دبلومه عام ١٩٥١ في كلية الآداب جامعة فؤاد الأول. وهو العام الذى يسبق «الثورة» بسنة واحدة، كان خلالها - كبقية رفاقه - منصرفاً بكامل طاقته إلى الفعل الأكبر في حياته وحياة وطنه. لم يسمع نشازا يهمس في صدره باتساع المسافة بين «ترف» التحصيل الجامعي والاستعداد لقيام ثورة. ربما رأى العكس تماما: إن هذا التحصيل جزء لايتجزأ من عملية الاستعداد. كان حريصاً ومستمرا في دمج الفكر بالفعل والمعرفة بالواقع، حتى يكتسب عقله المدلول الصحيح للثقافة العضوية باعتبارها الجذر الوحيد الممكن لأى مشروع ثقافي.

وإذا كانت الدبلومات من العلامات الظاهرة والدالة من البداية على التحصيل المعرفي فإن مشاركة ثروت عكاشة في السلطة الجديدة للثورة لم تمنعه من مواصلة التحصيل المنظم حتى الدكتوراه من جامعة السوربون عام ١٩٦٠.

ولم يولد مشروع ثروت عكاشة بالمصادفة ولا دفعة واحدة، بل بالإعداد المسبق؛ ولد في ظل العمل والارتباط الحميم بالواقع وفي استقلال نسبي عن السلطة التى شارك في صنعها، وبدعمها في الوقت نفسه. ولكنه كان في تناقض معلن حينا ومضمرٍ أحيانا مع العديد من بعض أطرافها وبعض توجّهاتها.. وأضاف بهذه الاستقلالية معنى جديداً لأن يكون المرء مثقفاً وصاحب مشروع في وقت واحد..

ولابد أن ثروت عكاشة كمثقف من هذا النمط قد سأل نفسه: ما الذى تحتاج إليه مصر؟ وهو السؤال نفسه الذى أجاب عنه مشروع الثورة التى ينتمي إليها.

نهضة مصر في مرحلة تختلف عنها في مرحلة أخرى. وكانت بلادنا تجتاز محنة قاسية قرب أواخر الأربعينات، محنة شاملة جعلت من الثورة ضرورة حياة لمصر والمصريين، ولم يكن مشروعها أكثر من مشروع الحركة الوطنية المصرية. إذ كان لابد من الاستجابة لتحدّي المشهد الاجتماعي الوافد مع التصنيع، ولابد من الاستجابة للمتغيّرات الإقليمية، وأبرزها في ذلك الوقت توطّد أركان الدولة اليهودية.

وقد نجح المشروع الثورى للسلطة الجديدة في الاستجابة للتحدّي الأول بالإجراءات الاجتماعية، التى بادر إلى اتخاذها بدءاً بالإصلاح الزراعى إلى تأسيس القطاع العام، وتغيير علاقات الإنتاج واستئناف التحديث الصناعي والزراعي لمصلحة الشرائح الدنيا في القوام الاجتماعي، ثم نجح في الاستجابة للتحدّي الثاني بإجلاء سلطة الاحتلال البريطاني. وبالنسبة للتحدّي الثالث فقد خاض النظام الجديد غمار الحرب المتصلة الحلقات التى انتهت لأسباب

عديدة متشابكة وغاية في التعقيد إلى هزيمة ١٩٦٧ ، التى غدت في التاريخ المعاصر نقطة النهاية لمشروع الثورة.

كان البعد الثقافي للمشروع يتطلب ترسيخ القيم الاجتماعية الوليدة مع تغير علاقات الإنتاج الصناعي المكثّف وإعادة صياغة الخريطة الاجتماعية. لذلك كانت هناك في جدول أعمال أى تغيير في البنية الثقافية للمجتمع الجديد بنود يقع عبؤها الأكبر على مؤسسات التعليم وأجهزة الإعلام، وهذه لاتقع في حوزة السلطة المتاحة لولاية المسئول الأول عن الثقافة. بل إن تعدّد المكوّنات الفكرية لأركان السلطة الجديدة قد أعاقت أحيانا كثيرة المشروع المحتمل لهذا المسئول. هكذا تصادمت عناصر المشروع الثقافي للثورة منذ البداية، فالتعليم أصبح مجّانيا حقا حتى يتيح تكافؤ الفرص بين أبناء وبنات الطبقات المحرومة، ولكن برامج التعليم ظلت أسيرة العقليات المتحجّرة في إطار الإنجليزى دنلوب. والإعلام أصبح ميسورا بتعدّد قنوات الإذاعة وإنشاء التليفزيون، ولكن البرامج أيضاً في هذه وذاك لم تكن هي الأخرى في مستوى المعرفة والتقدم الحديث بقدر ما ظلت في مستوى الدعاية. لذلك كانت المساحة التى قُدِّر لثروت عكاشة أن يملك سلطة القرار فيها مساحة بالغة الضيق. ولكن لم يترك أى حيّز في هذه المساحة إلا وملأه بأقصى مايستطيع من قدرة على تحويل السياسة إلى مشروع ثقافي.

من هنا جاء تأسيسه للقطاع العام في الثقافة تأسيسا يتّصف بالشمول والتكامل، يتناول البنية الأساسية للثقافة الوطنية. فقد كانت المعاهد الفنية التى شكّلت «أكاديمية الفنون» أول أساسات هذه البنية، التى عنيت بتأهيل العنصر البشري تأهيلاً علميا متخصّصا. هو ثروت عكاشة الذى أقام صروح المسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية والباليه وغير ذلك من الفنون الرفيعة، التى كانت مقصورة على المجتمع المخملي في العصر القديم، والتى أصبحت إبداعاً مصرياً خالصاً بواسطة المئات من المواهب في الأجيال المتتالية في ميادين الفن المختلفة. فما كان من الممكن أن تولد وتتألق وتتوهّج فرق الباليه والموسيقى التى نعرفها الآن لولا أكاديمية الفنون، التى أسّس ثروت عكاشة معاهدها الفنية المتخصّصة، التى تدرّبت على الخبرة العالمية والمعرفة العلمية ودرّبت غيرها حتى وصلت أخيراً إلى المستوى الحضارى اللائق الذى نعرفه في مواسم الأوبرا وقاعة سيد درويش.

وكانت البنية الأساسية الثانية التى أرساها ثروت عكاشة لتلبّي حاجة مصر إلى النهوض الثقافي هي الثقافة الجماهيرية، التى ندعوها الآن الهيئة العامة لقصور الثقافة.. فقد أشاعت الثقافة في جميع أنحاء مصر فاستوعبت مئات المواهب، التى كان يمكن لها أن تموت لولا أن نفض عنها جنود الثقافة الجماهيرية الغبار فتألقت معادنها الثمينة في ضوء الشمس. من الريف لا يأتى الخير المادى فقط كما كان يقال دائما، بل إن المواهب الفنية والثقافية هى الأخرى تأتى من قرى مصر التى أضاءتها قصور الثقافة وغرست في أرضها المشاعل التى كثيرا

ما تعرّضت للرياح الهوجاء فأطفأتها، ولكنها سرعان ما كانت تستعيد الشعلة من الجذوة المتّقدة فتعود إلى الضياء.

كان ثروت عكاشة يجيد اختيار «الخبراء» الذين يقيمون أركان المشروع. فقد عمل تحت إشرافه في مجالات مختلفة كوكبة من كبار المثقفين الذين تناقض بعضهم مع سلطة الثورة أحيانا. ولذلك كان ثروت عكاشة نفسه معرّضا باستمرار للإقصاء والاحتجاب والإتيان بخصوم مشروعه مكانه. ولكن أحدا لم يكن ليستطيع أن يبدأ من الصفر، بل كان إنجاز البِنَى الأساسية للثقافة الواحدة بعد الأخرى بمثابة «المتاريس» القائمة بوجه التخريب الدّورى المتعمّد من أعداء الثقافة، الذين يتولون أمورها بين وقت وآخر وفقا لميزان القوى في الصراعات السياسية الخفية. بل إن تعويق ثروت عكاشة عن إنجاز مشروعه كان يفضى أحيانا إلى بعض المفارقات المأساوية. مثال ذلك أن لويس عوض كان أستاذا للأدب الإنجليزي في جامعة دمشق عام ١٩٥٨ حينما أبرق إليه ثروت عكاشة ليعود مديرا عاما للثقافة، وبعد أن عاد الرجل بشهور قليلة وبدأ عمله فعلا، اعتقلوه عاما ونصف العام. ولم يكن لويس عوض شيوعياً في أي وقت، وإنما كانت له تحفّظات معلنة على الأسلوب الذى تمّت به الوحدة المصرية – السورية. ومع ذلك مازال هناك من يصف لويس عوض إلى اليوم بالشيوعي المشهور، مما يؤكد أنه كان هناك من يقف له بالمرصاد في الزمن القديم من خصوم الثورة، الذين صدمهم ولاشك أن يكون هذا المثقّف العظيم مديرا عاما للثقافة وذلك لأسباب لا علاقة لها بالشيوعية، مفتاح السجون في ذلك الوقت.

على أية حال فقد كانوا يكيدون للجميع من أصحاب التيارات المؤيدة والداعمة لمشروع الثورة الثقافي، وفي مقدمة الجميع كانٍ ثروت عكاشة الذى لم يخرج على الإطار العام لمشروع الثورة. ولكنه صاحب بصمة لاتمحى بمشروعه الشخصى الذى لم يتناقض مع المشروع «العام» وإن تجاوزه طولا وعرضا وعمقا واتساعا، كما لو كان لديه إحساس بأن شيئا لايدوم، وأنه إذا توقّف المشروع لأية أسباب فإن عمق البنية الأساسية ورسوخها سوف يتيح له ذات يوم أن يستأنف أهدافه ووسائله.

وبالفعل فقد تعرّض مشروع ثروت عكاشة لتخريب منظّم طوال السبعينات. ولكن بصيرة الرجل كانت أعمق، فقد أتيح للمشروع ذات يوم آخر أن ينهض، لأن المشروع كان قد ألغى التناقض الوهمى بين الثقافة الرفيعة والشعب.

كان ثروت عكاشة – ولايزال – يرى أن لأية حضارة وجهين، أحدهما خاص لايقبل التعميم، يشارك في إنتاج الهويّة الوطنية أو القوميّة للشعب، والوجه الآخر إنسانى عام يقدَّر بحجم ما تشارك به هذه الحضارة أو تلك في بناء الحضارة الإنسانية العامة في عصر من العصور. هذه النظرة هي التى تؤسّس حوارا بين الحضارات أى بين خصوصيتها وعالميتها.

ومن هنا فقد كان يرى أن تراث مصر القديمة هو تراث إنساني عالمي بقدر ما هو تراث وطني يساهم في صنع هويّة المصريين. وقد خاطب ثروت عكاشة اليونسكو لإنقاذ آثار النوبة واستنقاذ معبد أبوسمبل من هذا المنطلق. أى أن العمل العظيم الذى شارك فيه العالم لم يكن فحسب إنجازا وطنيا لثروت عكاشة، وإنما كان ثمرة «مفهوم» محدّد للتراث الإنسانى. وهو المفهوم الذى يمكن أن نتابعه في عمل الرجل أثناء ولايتيه الأولى والثانية على وزارة الثقافة، ومن خلال إنتاجه المستمر من خارجها.

فحين كان يأتى مثلا بالمتخصّصين الأجانب في الموسيقى والباليه والمسرح لم يكن يخضع في اختياراته لما درجنا على تسميته بعقدة الخواجة، وإنما كان يدرك أنه يؤسّس بنية ثقافية وطنية تحتاج إلى الطرف الثانى في معادلة النهضة وهو: العصر، الذى كنا لأسباب عديدة قد تخلّفنا عنه ومازلنا. فحضارة العصر إنسانية عامة يجب أن نستفيد منها بقدر ما تحمله من عطاء يُخصّب التجربة الوطنية ويغنيها. هذا هو الحوار الحضارى الذى يصل إلى درجة التفاعل، وهو مفهوم بعيد كليا عن «عقدة الخواجة» أو ما يدعوه البعض بالتغريب والغزو الثقافي.

ولم يكن ثروت عكاشة وحده في هذا السياق، وإنما كان عنوانا لمشروع شامل لمختلف المجالات التى اختار لها من الكفاءات الوطنية من استجابوا وتفانوا في إنجازه من أمثال العالم الأثرى المحترم جمال مختار، والدكتور حسين فوزى، و د. سهير القلماوى، ود. عبد العزيز الأهوانى و د. مصطفى سويف، والأساتذة نجيب محفوظ، وسعد الدين وهبة، ومحمود أمين العالم، ود. يوسف إدريس، ود. أبوبكر خيرت، ود. على الراعى، ود.عبد العظيم أنيس، ود. محمود الشنيطى، والشاعر صلاح عبد الصبور ود. مجدى وهبة، الذى وضع حجر الأساس الحقيقى في العلاقات الخارجية لوزارة الثقافة، والأستاذ يحيى حقى، الذى كان مديرا لمصلحة الفنون التى تحولت فيما بعد إلى وزارة الثقافة.

وفي ذلك الوقت – وقت التأسيس لمفهوم الحوار بين التراث والعصر، بيننا وبين العالم – كانت «التعددية الثقافية» بمقياس المستوى الرفيع هى العمود الفقرى للمشروع في النشر والمسرح والفنون التشكيلية والموسيقى. هكذا كانت لدينا – على سبيل المثال – سلسلة «المسرح العالمى» وسلسلة «تراث الإنسانية» وسلسلة «أعلام العرب» منابر جديدة لتعريف القارئ المصرى بثمرات المسرح في مختلف اللغات والحضارات، كذلك الفكر. وكانت لدينا المجلات المتخصّصة كمجلة «الفكر المعاصر» ومجلة «المسرح» والمجلات الثقافية الرفيعة كمجلة «المجلة» المفتوحة لمختلف التخصّصات والتجارب الأدبية لمختلف الأجيال والاتجاهات. كذلك كانت لدينا الفرقة القومية للفنون الشعبية جنبا إلى جنب مع مواسم الأوبرا. وكانت مسارح القطاع العام عامرة بالرواد الذين أتيحت لهم مشاهدة أيسخولوس وبريخت وتوفيق الحكيم وشكسبير وألفريد فرج ونعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدى وسعد الدين وهبة وميخائيل

رومان ونجيب سرور ومحمود دياب، على اختلاف توجّهاتهم الفكرية والفنية. تلك كانت التعدّدية في الزمن الذى خلعنا عليه صفة الشمولية، وذلك كان الانفتاح على العالم في الزمن الذى نصفه الآن بالانغلاق.

وفي أحضان هذه الثقافة تربّى الجيل الذى أخذ يكبر مع الزمن ويملأ بألمع وجوهه المشهد الثقافي الراهن. كانت الثقافة في واقع الأمر «تعويضا» عن «السياسة»، أو منبرا حضاريا لها. ولم تتوقف محاولات ضرب المشروع من داخل السلطة القائمة ذاتها سواء في الفترات التى يغيب فيها ثروت عكاشة عن وزارة الثقافة، أو عن طريق المؤسسات الثقافية الأخرى خارج ولايته، كالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، الذى كان يتحكم في سلطته غلاة المحافظين أغلب الوقت. ولكن صلاح عبد الصبور الذى حوّل العقاد شعره «إلى لجنة النثر للاختصاص» حسب تأشيرته الشهيرة، كان هو الذى جاء به ثروت عكاشة مديرا للنشر. وكان يوسف إدريس الذى رفضت لجنة القصة أن تمنحه جائزة الدولة التشجيعية وفضّلت عليه ابراهيم الوردانى هو الذى جاء به ثروت عكاشة مديرا لقطاع الدراما. وهكذا عرف المشروع الثقافي للنهضة الممكنة أنواعا من الصراعات الخفيّة والظاهرة، لم تفتّ في عضد الرجل حتى بعد أن ترك مقعده في المرة الأولى أو في المرة الأخيرة. وفي المرة الأولى أصبح عضوا في المجلس التنفيذي لليونسكو وشارك بفعالية مثمرة في الحملة العالمية لإنقاذ آثار النوبة، التى كان صاحب المبادرة إليها وهو في مقعد الوزارة من منطلق رؤيته الوطنية – الإنسانية العامة لمفهوم التراث والعصر.

وربما كان إنتاج ثروت عكاشة بعد خروجه من الحكم أقوى البراهين على أنه نموذج للمثقّف صاحب المشروع. فهو لم يتوقّف لحظة واحدة عن الإنتاج الخصب المتنوّع. وبالرغم من أن معادلة النهضة حول التراث والعصر كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة منذ أوائل السبعينات، إلاّ أن الرجل – بفيض من إيمان عميق – ظل متمسّكا بالأطروحة الرئيسية للنهضة فبدا وكأنه طائر يغنّى خارج سربه.

كان ثروت عكاشة قد اتجه أول ما اتجه نحو التراث، فحقّق كتاب المعارف لابن قتيبة. وهو التحقيق الذى نال عليه درجة الدكتوراه من جامعة السوربون، ونُشر للمرة الأولى عام ١٩٦٠. وكان في الوقت نفسه يترجم جبران خليل جبران حتى أتم ترجمة أعمال المهجري العظيم، فصدرت أعماله الكاملة عام ١٩٨٠. ولكن المحبّة الغامرة للشعر والأدب والفنون التشكيلية، لم تكن لتنفصل عند صاحب الذوق الرفيع عن الموسيقى. ولأن ڤاجنر يحتل مكانة عالية في هذا الذوق، فقد قام المثقف المصرى الكبير بترجمة كتاب برنارد شو الشهير «مولع بڤاجنر»، ثم أردفه بكتاب من تأليفه هو «مولع حذر بڤاجنر»، وهو دراسة نقدية تستعيد ثقافتنا الموسيقية التى بدأ بغرسها في وجداننا الراحل حسين فوزى. كان لويس عوض يدرّبنا على سماع الموسيقى الكلاسيكية، وحسين فوزى هو الذى يمنحنا المعرفة بأسرارها وتقنياتها

ومكامن الجمال فيها، فأصبحنا نميّز بين الكبار وغيرهم، وأضحينا بالتدريج نربط بين الاتجاهات المختلفة في عصر واحد أو عدّة عصور. ثم أخذنا نربط بين الفنون المختلفة فندرك لماذا كان هذا العصر يتسم بالكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة أو الرومانسية في الكتابة والتشكيل والموسيقى. كان هذا الذى تعلمناه من لويس عوض وحسين فوزى هو «وحدة الفنون» من رسم ونحت وشعر وقصة ومسرح وعمارة. ولكن الذى أخذ على عاتقه أن يحمل عبء الترسيخ والتوثيق والتدقيق والاستمرار هو ثروت عكاشة، الذى بدأ من أصل الأصول، مما كان يسميه طه حسين بالجذور، قاصدا اللاتين واليونان أو «الإنسانيات» بعامة. وليست مصادفة أن لويس عوض – أحد ألمع تلاميذ طه حسين – لم يبدأ حياته الأدبية بأى شىء من تخصّصه وهو الأدب الإنجليزى، وإنما بدأ ببيان هوراس في «فن الشعر». وعلى النهج نفسه سار ثروت عكاشة حين ترجم لنا أعمال الشاعر أوفيد: «مسخ الكائنات» و«فن الهوى»، قبل أن يترجم روائع عميد الرومانسية اللبنانى المهاجر: جبران خليل جبران.

هذا هو مثلّث ثروت عكاشة إذن: الجذور، وحدة الفنون، إيقاع العصر.

وكنا في الحفر عند الجذور المصرية لانكاد نعرف سوى النذر اليسير عن المسرح المصرى، في كتيب لويس عوض المعروف بهذا الاسم. ومن هذا الكتيب كنا قد عرفنا القليل عن العلاقة بين الدين والدراما أو بين الدين والفن، والفرق أو الفروق بين الجذور اليونانية والخصوصية المصرية. وكنا نسمع أن أستاذ الأساتذة في هذا الموضوع هو الفرنسى إتيين دريوتون، وكان ثروت عكاشة هو الذى نقل كتاب «المسرح المصرى القديم» لهذا الباحث العظيم إلى العربية عام ١٩٦٧، وهو العام نفسه الذى بدأ فيه لويس عوض مشروعه عن «الفكر المصرى الحديث»، كما بدأ فيه جمال حمدان مشروعه عن «شخصية مصر». إنها رحلة البحث عن الذات الجماعية بحثا عن مقوّماتها ومكوّناتها بعد هزيمة كبرى بالغة الضراوة والعسف بالنفس المصرية. فحين يلتقى أمثال هؤلاء الثلاثة «حمدان، عوض، عكاشة» حول البحث عن الجذور المصرية، كل بأسلوبه ومجال اهتمامه ورؤاه، فى وقت واحد، فإن ذلك يعنى أن هناك شيئا أكبر منهم جميعا هو الذى يحرّكهم من زوايا مختلفة للتفتيش في قاع النفس.

غير أن العمود الفقرى لمشروع ثروت عكاشة في هذا السياق كان الفن التشكيلي أو موسوعة تاريخ الفن التى وضع لها شعارا هو «العين تسمع والأذن ترى» عنوانا على وحدة الفنون من جهة، ووحدة الإيقاع الدال على العصر من جهة أخرى. فكما أن هناك إيقاعا بصريا «تسمعه العين»، فإن هناك إيقاعا حركيا «تراه الأذن». هناك إيقاع ما تستقبله الحواس كل بطريقتها، ولاتناقض بين الرؤية والسماع مادام إيقاعا دالاً على «الروح» في الزمان والمكان، وما الروح سوى الفن الجدير بهذا الاسم.

وكان من الطبيعى أن يبدأ ثروت عكاشة موسوعته بالفن المصرى القديم، تصويرا ونحتا وعمارة، فالحضارة المصرية، في جوهرها الأعمق، حضارة تشكيلية مهما حملت إلينا أوراق البردي ونقوش المعابد من تأملات وصلوات وأغانٍ وأساطير وحكايات جمع أكثرها المصرى العظيم سليم حسن في كتابه «الأدب المصري القديم»، ورمّم إحداها بلوتارك في كتابه عن «إيزيس وأوزوريس»، فإن هذا «الأدب» كله ليس هو الناطق الرسمى باسم الحضارة المصرية، وإنما التشكيل – حتى في حروف اللغة – هو هذا الناطق الرسمي. لذلك اتجه ثروت عكاشة إلى الفن المصري القديم باعتباره الحلقة الأولى في «النطق» بأسرار هذه الحضارة، وأيضا باعتبار هذه الحضارة هى الحلقة الأولى في التاريخ الحضارى للبشرية القديمة أو «فجر الضمير» كما كان يقول بريستد.

ولكن الوطنية الفياضة لاتحجب عن ثروت عكاشة، المؤرخ والفنان والمفكر، أن حضارتنا ترتبط بأوثق الوشائج بحضارات المنطقة التى كانت تضمّنا قبل الإسلام. فهو يخصّص الحلقة الثانية من موسوعته للفن العراقى القديم، باعتبار أن الحضارة البابلية السومرية من أعرق الحضارات القديمة في هذه المنطقة، وأنها تشارك الحضارة المصرية ريادة الإنسان الأولى نحو الحضارة.

غير أن ثروت عكاشة وهو يؤرخ للفن المصرى ويبدأ بالقديم منه، فإنه لايغفل عن المكوّنات التاريخية لهذا الفن، كالفن السكندرى والفن القبطي. ثم إنه حين ينتقل من العصور القديمة إلى العصور الإسلامية، فإنه لايقتصر على العربية منها، بل يتناول الإسهامات البالغة الأهمية للفرس والأتراك. كلاهما شارك في بناء الحضارة العربية الإسلامية، بل إن الفن الفارسى القديم شارك في إضفاء «الشرق» على الفنون القديمة قبل الإسلام.

وإذا كان الفن المصري والفن العراقى القديم، من جذور الحضارة الفنية للإنسان القديم، فإن المؤرخ صاحب الرؤية الإنسانية الكلّية لحوار الحضارات لاينسى الإغريق، فالمشاركة اليونانية القديمة في الفلسفة والشعر والمسرح كان لها وجهها التشكيلي الشامخ في التصوير والنحت. لذلك يخصّص ثروت عكاشة للفن الإغريقي مجلدا كاملا قبل أن يدلف بنا إلى فنون عصر النهضة التى تمثّلت الجذور وأضافت إليها «عصارة العصر» الجديد الحافل بالمتغيرات، فأخذت عن اليونان والإسلام والمسيحية وكشوف العلم الحديث الولاّدة. ولكنه يعود فيخصّص للفن الرومانى والفن البيزنطى والتصوير المغولى الإسلامى في الهند مجلدات مستقلة من قبيل التفصيل الجمالى الذى يحتفل بالخصوصيات الحضارية.

وقبل أن يركن ثروت عكاشة إلى الراحة من تشييد أركان هذه الموسوعة الشاهقة التى يكاد لايصدق المرء أن فردا واحدا قام بإنجازها، يدرس «الزمن ونسيج النغم من نشيد أبوللو إلى تور انجاليلا» و «القيم الجمالية فى العمارة الاسلامية» و«الإغريق بين الأسطورة والإبداع»

وكأنه يُودِع معادلة النهضة بين تراثها وحداثتها قبل ضياعها في دهاليز الأزمنة. ولأنه فنان مبدع فى رؤاه، فهو لاينسى نفسه، أى ماتعشقه الذات من آيات الجمال فيكتب دراسة بديعة عن ميكلانچلو ويحقّق «فن الواسطي من خلال مقامات الحريري» وهو أثر إسلامى بارز في تاريخ التصوير، كما يحقق ويدرس «معراج نامه» الأثر الإسلامى الفريد.

وتصبح لدينا في خاتمة المطاف أعظم موسوعة في العربية متخصّصة في تاريخ الفنون تؤكد وحدتها في إطار حوار الحضارات.. شكرا ثروت عكاشة...

ثروت عكاشة عسكريا

جمال حمّاد

النشأة الأولى

من حسن طالعي أن الظروف جمعتنى بالأخ والصديق ثروت عكاشة في مراحل عديدة من عمرنا فقد تزاملنا لمدة خمس سنوات في الدراسة الثانوية حين كنا معاً في مدرسة فؤاد الأول الثانوية بالعباسية، كما التحقنا معاً في دفعة واحدة بالكلية الحربية وتخرجنا ضباطاً في ١٥ ابريل ١٩٣٩ وكان هو من الطلاب المتفوقين، إذ كان الخامس على الدفعة ثم باعدت بيننا ظروف الخدمة العسكرية فقد أصبح بعد عام من تخرجه ضابطاً بسلاح الفرسان بينما التحقت منذ تخرجى بسلاح المشاة. ويشاء القدر أن يجمعنا تنظيم وطنى واحد وهو تنظيم الضباط الأحرار الذى أنشأه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر في سبتمبر عام ١٩٤٩ عقب عودة الجيش المصرى من حرب فلسطين، ولو أن دواعى السرّية جعلت كلاً منا يجهل أن الآخر كان منضماً لهذا التنظيم. وكم شعرت بفرحة غامرة حينما التقيت في حوالى الساعة الواحدة والنصف صباحاً ليلة ٢٣ يوليو ٥٢ بزميلى القديم ثروت عكاشة وهو واقف في شموخ أمام بوابة سلاح الفرسان يشرف على خروج الوحدات المدرعة من المعسكر في حماسة شديدة، فقد كان موكولاً إليه أحد الأدوار الرئيسية في سلاح الفرسان في تلك الليلة الخالدة.

الملازم ثروت عكاشة ضابطاً بسلاح الفرسان

وكان ثروت منذ سنواته الأولى مولعاً بالحياة العسكرية فقد كان والده ضابطاً بالجيش حتى تقاعد برتبة اللواء مديراً عاما لسلاح الحدود، كما كان جدّه لوالدته ضابطاً بالجيش حتى تقاعد برتبة أميرالاى (عميد) غير أن والده اللواء محمود فهمى عكاشة لم يكن يريده ضابطاً مثله بل كان يريد أن يراه رجلاً من رجال القانون. ونظراً لما كان يكنّه لوالده من حب وإعجاب لذا انصاع لرغبة والده والتحق بكلية الحقوق، ولكن دراسة مواد الحقوق لم تلق ترحيباً منه ولم يكد يعلم بأن الكلية الحربية تعلن عن قبول دفعة جديدة بها من حملة الثانوية العامة حتى سارع بالتقدم بأوراقه إليها وتم التحاقه بالكلية بعد نجاحه في جميع الاختبارات دون علم من والده وكأن القدر كان يهيئه للقيام بأحد الأدوار البارزة في ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

وعلى الرغم من أن تجربته في الانتقال من حياة مدنية إلى حياة عسكرية كانت صارمة ومليئة بالمشاق إلا أنها كانت بلا شك تجربة حافلة بالدروس البناءة في تنشئة شخصيته العسكرية من اعتماد على النفس واحترام للقوانين وطاعة للرؤساء وتعاون كامل مع الفريق وغرس روح

الجماعة وكلها خصائص لاتفارق الرجل العسكرى طوال حياته. وهكذا أسهمت خشونة الحياة العسكرية في تحويله الى رجل عسكرى شديد الانضباط مما جعله في المستقبل أحد ضباط الجيش المرموقين.

وكان معظم ضباط الكلية في تلك الفترة من الضباط الوطنيين والمتميّزين علماً وخلقاً وكانوا في الواقع قدوة احتذاها طلاّبهم. وكان البطل الشهيد الرائد أحمد عبد العزيز يدرّس لثروت مادة التاريخ العسكرى وكان هو وزملاؤه يترقبون محاضراته متلهفين لما كانوا يفوزون به من خلالها من معلومات مفيدة، ولما كان له من لمحات أثناء حديثه تؤجج فيهم العزيمة وتحفزهم على التضحية والفداء. ولقد وقع اختيار أحمد عبد العزيز على ثروت ليكون ضمن فريق الفروسية (فريق الركبدارية كما كان يسمى وقتذاك) الذى كان يدرّبه للقفز فوق السدود وإصابة الأهداف باستخدام السيف والمزراق. وكان أحمد عبد العزيز ملتزماً برأيه لايحيد عنه مهما كلفه ذلك من صعاب وتضحيات، وكان يتميز بشخصية قوية جذابة مما جعل ثروت يعتبره قدوته العسكرية. وكان أحمد عبد العزيز أول فدائى استقال من الجيش لتكوين القوة الخفيفة التى انضم إليها آخرون لمواجهة العصابات الصهيونية في فلسطين قبل أن تعلن مصر والدول العربية الحرب الرسمية عليها.

وقد جاء ترتيب الطالب ثروت عكاشة الخامس بين زملائه المائة والعشرين عند التخرج في الكلية الحربية في ١٥ ابريل ١٩٣٩ وعلى الرغم من أنه كان من حق الستة الأوائل أن يخيّروا في السلاح الذى سيعينون به وبرغم شغفه الشديد بالانخراط في سلاح الفرسان فقد دفعته حماسة الشباب إلى الانضمام إلى كتيبة مدافع الماكينة الثانية التى كان موكولاً إليها الدفاع عن مرسى مطروح ضد تهديد الإيطاليين في ليبيا وكانت الحرب العالمية الثانية على وشك أن تنشب. وماكادت قدماه تطأ أرض مطروح حتى أخذ مكانه في الخنادق المحيطة بها والتى كانت تعتبر خط الدفاع الأول عن مصر.

وخلال خدمته في مرسى مطروح التقى بضابط وطنى شجاع عاش ومات على حب مصر وهو الملازم أول محمد وجيه خليل وكان كارهاً للاستعمار ثائراً عليه على الدوام ولا يدخر وسعاً في سبيل مناهضته ولذا كان يتصدّى بقوة لضباط البعثة العسكرية البريطانية في أى أمر يمسّ كرامته أو كرامة المصريين. وكان هو أول من فكّر في عام ١٩٣٩ في تكوين مجموعة من الضباط الذين عهد فيهم الشجاعة والوطنية للانخراط في الجماعة التى أسماها «رجال الفداء» وكان ثروت وزميل دفعته الملازم محمد أحمد صادق (الفريق أول فيما بعد) من أوائل الذين انضموا إلى هذه الجماعة وصدر عنها أول المنشورات المحرّضة ضد الاستعمار في القوات المسلحة. ولاشك أن هذه المنظمة التى تشكّلت في مرسى مطروح كانت النواة التى انبثقت منها شتى التنظيمات بعد ذلك في القوات المسلحة. ويشاء الله أن يلقى محمد وجيه خليل حتفه وينال

الشهادة مع الصدّيقين والأبرار في معركة من معارك فلسطين المبكرة عام ١٩٤٨، وهكذا استشهد بطلاً كما عاش طوال حياته بعد أن أضاء في نفوس الضباط الذين التفوا من حوله شعلة الوطنية والفداء.

وبعد أن أمضى ثروت عاماً بمرسى مطروح نقل إلى سلاح الفرسان وانتظم في سلك المدرعات التى أغرم بها وأصبحت شغله الشاغل وموضوعه الأثير الذى يقرأ عنه في كل ما يقع في يده من المجلات والكتب العسكرية الأجنبية. وكان من أهم ما قرأه في هذا المجال كتاب (الحرب الميكانيكية) للجنرال فولر الذى ظهر مع مستهل الحرب العالمية الثانية مبشّراً بأسلوب الحرب الخاطفة في استخدام الوحدات المدرعة بميادين القتال، وقد شدّه ما حواه هذا الكتاب مما جعله يقوم بترجمته إلى اللغة العربية وظهرت ترجمته له تباعاً بمجلة الجيش على امتداد عامى ١٩٤٢ - ١٩٤٣، ثم قامت إدارة التدريب الحربى برئاسة هيئة أركان حرب الجيش بنشره في كتاب جامع وتولت إصداره وتوزيعه على ضباط القوات المسلحة.

وفي شهر مايو ١٩٤٠ تولى ثروت قيادة فصيلة دبابات كانت تتكون من ثلاث دبابات وخمسة عشر جندياً ضمن كتيبة دبابات عهدت إليها مهمة الدفاع عن مطار أسوان الحربى وحمايته أثناء القتال الدائر في الحبشة والسودان بين الجيشين البريطانى والإيطالى. ومارس ثروت في أسوان للمرة الأولى قيادة المدرعات بعيداً عن القاهرة وأدرك أن القيادة فن يجاوز به القائد حدود علم الإدارة وقواعده المألوفة مما جعل فصيلته تفوز على باقى الفصائل في مباريات الرماية بالنيران والتكتيكات الفرعية والانضباط العسكرى.

ومع نهاية عام ١٩٤٠ وخلال الحرب العالمية الثانية شُكّلت قوة خفيفة من الدبابات ومركبات الاستطلاع بقيادة الأمير إسماعيل داود كان ثروت من بين ضباطها وعهد إلى هذه القوة مهمة تأمين جنب القوات البريطانية بقيادة الجنرال (أوكونور) أثناء هجومها على القوات الإيطالية المتمركزة حول منطقة سيدى برانى في الصحراء الغربية.

وبعد أن عادت القوة الخفيفة إلى القاهرة عقب انتهاء مهمتها لم تلبث وحدات الفرسان أن اتخذت مواقعها على امتداد قناة السويس لحمايتها من الألغام التى كانت تلقيها الطائرات الألمانية وقتذاك. ولم يلبث ثروت أن عين مدرساً بمدرسة المدرعات فزادت مطالعاته في آفاق العلوم العسكرية ومجالات الثقافة العامة.

وخلال تلك السنين نشطت التنظيمات السرية في القوات المسلحة حتى بات لكل سلاح تنظيمه الخاص وشاعت منشورات مختلفة تصدرها تلك التنظيمات. وفي فبراير ١٩٤٦ هبّت مصر هبة واحدة للمطالبة بجلاء القوات البريطانية وخلال المظاهرات الضخمة في ميدان الإسماعيلية (التحرير حالياً) أطلقت قوات الاحتلال نيرانها على المتظاهرين من ثكناتها بقصر النيل (مقر الجامعة العربية وفندق هيلتون حالياً) فراح ضحية هذا العدوان عدد كبير من

الشهداء. وامتدت المظاهرات الغاضبة إلى مختلف المدن في مصر وتشكلت لجنة وطنية من الطلبة والعمال لتوحيد النضال، وأمر اسماعيل صدقى باشا رئيس الوزراء وقتئذ بإرسال قوات من الجيش إلى مناطق الاضطرابات لإخماد الحركة الوطنية، وانتقل ثروت ضمن قوة من سلاح الفرسان إلى المنصورة وتعاهد مع زملائه الضباط عن الامتناع عن التصدّى للشعب. ولما التجأ مدير الدقهلية إلى وحدة الفرسان يطلب منها العون حين عجز رجال الشرطة عن التصدّى للمتظاهرين راوغ ضباط قوة الفرسان المدير متعلّلين بضرورة حصولهم على أمر كتابى بإطلاق النار، وكانوا على ثقة من استحالة ذلك لأن أحداً لايجرؤ على كتابة مثل هذا الأمر.

تجربة ثروت مع الإخوان المسلمين

وفي خريف عام ١٩٤٥ التحق ثروت عكاشة بالدورة التاسعة في كلية أركان الحرب (كلية القادة والأركان حالياً) بعد نجاحه في امتحان المسابقة الذى يعقد سنوياً للالتحاق بالكلية وكانت مدة الدورة الدراسية وقتذاك عامين. وخلال فترة الدراسة بالكلية توثّقت صلة ثروت بزميليه جمال عبد الناصر وعبد الحكيم عامر حتى غدت صداقة حميمة، إذ كان يجمع بينهم شعور وطنى مشترك، وكان من بين أفراد هذه الدورة أيضاً زميلاه زكريا محيى الدين وصلاح سالم. وكان الشعب في ذلك الوقت ناقماً على الحكومة كما كان ناقماً على الجيش الذى يساند هذه الحكومة ويحميها، وكان الجيش في نظر الشعب هو الشبح الذى يهدّد به الملك أحلام الشعب وآماله. وفي ظل الحيرة التى غشيت ثروت وزملاءه من الشباب المتطلع إلى وسيلة يلجأون إليها لتحقيق أهدافهم اتجه رأيهم إلى الاتصال بجماعة الإخوان المسلمين بحكم التزامها وقتئذ بقواعد الإسلام الإنسانية وتجرّدها في الدعوة إلى الإصلاح مشترطين أن يكون لمن ينضمون من الضباط كيانهم المستقل في ظل الجماعة. واستجابت قيادة الجماعة لطلب الضباط فكان لهم استقلالهم وتكونت منهم خلايا كانت شئونها في يد لجنة عسكرية منهم، رأسها جمال عبد الناصر فضلاً عن الضابط المتقاعد محمود لبيب الذى كان همزة الوصل بين المرشد العام الشيخ حسن البنا واللجنة العسكرية والخلايا.

وكانت الخلية التى انضم إليها ثروت تضم كذلك جمال عبد الناصر وعبد الحكيم عامر وخالد محيى الدين وحسن إبراهيم وغيرهم. وقد نظمت الخلايا بطريقة روعى فيها التزام السرية التامة ولذا لم يكن الضابط في أية خلية يعرف غيره من الضباط في الخلايا الأخرى. وما من شك في أن انتظام الضباط في خلاياهم المستقلة بجماعة الاخوان المسلمين كان البوتقة التى صهرت عددا لا بأس به من الضباط في تنظيم الضباط الأحرار فيما بعد.

وعندما نشبت حرب فلسطين في ١٥ مايو عام ١٩٤٨ حالت أحوال القتال بين الضباط المنخرطين في خلايا الإخوان المسلمين وبين ممارستهم لنشاطهم مع الجماعة. وقد أوضحت لهم

تلك الحرب أنه لابد من القيام بتغيير شامل بعد القصور الذى لمسوه في الإعداد لها مما أدى إلى إلحاق الهزيمة بالجيوش العربية، ولهذا عقدوا العزم على ضرورة إعداد العدّة لذلك التغيير الجذرى ومن هنا كانت نشأة تنظيم الضباط الأحرار.

وكان تورّط الاخوان المسلمين في أمور بعيدة عن الشرعية والدين الحنيف كالاغتيالات وما في حكمها قد أدى إلى نفور خلايا الضباط منهم ودفعهم إلى اكتشاف حاجتهم إلى تنظيم شامل لاينتمى إلى معتقد ديني أو سياسى ولايخضع لوصاية أحد يضم تحت لوائه ضباط مصر الوطنيين بلا تفرقة مادام هدفهم هو تحرير مصر من الاستعمار والاستبداد.

وكانت حكومة الانتداب البريطانى على فلسطين شديدة التحيّز لليهود وفي الوقت الذى كانت فيه تغضّ الطرف عما يُهرّب إلى العصابات الصهيونية من أسلحة ومعدّات كانت تمعن في تجريد الفلسطينيين من أسلحتهم حتى المدَى والخناجر، بل وساهمت – تمهيداً للمعركة القادمة – في تدريب الضباط اليهود على القَتال وعلى أعمال النسف والتدمير، كما قامت بمعاونة اليهود على الاستيلاء على أراضى فلسطين وإجبار الأهالى على التنازل عنها. وإمعاناً فى تدبير المؤامرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أباحوا للصهاينة أن يتوغلوا في المناطق الفلسطينية بلداً بعد بلد وأن يرتكبوا المذابح والاعتداءات ضد سكان القرى الأبرياء والعزّل من السلاح. وحتى يثيروا حرباً مستعرة بين الصهاينة والعرب أباحوا للجيوش العربية دخول فلسطين عقب جلائهم عنها بعد تزويدهم من باب الإغراء ببعض الأسلحة القليلة والضعيفة التأثير التى لاتمكّنهم من إحراز النصر وإن كانت قد جعلت العرب يتوهمون أن الإنجليز يساندونهم. وإزاء الاعتداءات الوحشية الإسرائيلية في دير ياسين وكفر قاسم وغيرهما اعتزمت الدول العربية إرسال قواتها النظامية إلى فلسطين في ١٥ مايو ١٩٤٨ (لتأديب العصابات الصهيونية وإنقاذ العرب من العدوان الغادر).

ولم يكن الجيش المصرى الذى كان يعدّ أقوى الجيوش العربية وقتذاك لديه القدرة على خوض أية معارك حربية ذات شأن، فقد كان واجبه الذى اهتمت به الدولة هو المحافظة على الأمن الداخلى وقمع أية مظاهرات ضد الحكومة. لذا لم تستطع القيادة المصرية أن تعد للمعركة المقبلة سوى (مجموعة لواء مشاة) تعاونها بعض وحدات مدرعة ضعيفة، وكانت الذخيرة قليلة ولاتكفى إلا للقتال خمسة عشر يوماً للمدافع وشهراً للرشاشات والبنادق، وكان نحو ستين في المائة من مركبات الجيش غير صالحة ولاتفى بمطالب مجموعة اللواء. وكانت القوات الجوية على حال لم يسمح لها بأكثر من معاونة مجموعة اللواء للقيام بأعمال الاستطلاع ومهاجمة بعض الأغراض الأرضية في حين أن القوات البحرية كانت لاتزال في بدء نشأتها.

وقد شغل ثروت بعد تخرّجه في كلية أركان الحرب منصب ضابط المخابرات بالقيادة العامة للقوات المصرية بفلسطين تحت قيادة اللواء فؤاد باشا صادق.

انضمام ثروت إلى تنظيم الضباط الأحرار

عاد الجيش المصرى من حرب فلسطين إلى القاهرة بعد ضياع الأمل بسبب تضافر الاستعمار العالمى مع نظم الحكم العربية المهترئة مما ولّد في نفوس الضباط ثورة كامنة لا تنتظر سوى الانفجار. وعيّن ثروت بعد عودته بإدارة التدريب الحربي في رئاسة هيئة أركان حرب الجيش، بينما عيّن جمال عبد الناصر مدرساً بكلية أركان الحرب، وعيّن عبد الحكيم عامر برياسة سلاح المشاة. ولم يكد يدعوان لإنشاء تنظيم سرى جديد أطلق عليه اسم (الضباط الأحرار) حتى انضم ثروت على الفور – بحكم علاقته الوثيقة بجمال عبد الناصر والثقة المتبادلة بينهما – إلى ذلك التنظيم الذى أسندتْ قيادته إلى جمال عبد الناصر باعتباره مؤسسه الأول ولما يتمتع به من مزايا عديدة ووطنية متأججة فضلاً عن حنكته السياسية ودرايته العسكرية وتجرّده المثالى مما جعله موضع تقدير واحترام كل أعضاء التنظيم.

وخلال سنتى ١٩٤٩ و١٩٥٠ أخذ هذا التنظيم يمتد إلى أسلحة الجيش المختلفة فقد كان للمنشورات السرية أثر بعيد فيما دبّ بين الضباط من أمل وترقّب. وعلى الرغم من الرقابة الصارمة التى كانت تفرضها قيادة الجيش على تحركات الضباط وبرغم قيامها بالتنكيل بكل من تسوّل له نفسه الخروج عن قوانين الجيش فإن الضباط الأحرار عرفوا طريقهم إلى الضباط على اختلاف مواقعهم في أسلحة الجيش وقاموا بتوزيع المنشورات التى تناقش الموقف السياسى وتكشف عن مساوئه وتنادى بالحرية والتحرر. وكان نجاح الضباط الأحرار في كتابة المنشورات وطبعها ثم توزيعها بين الضباط في مختلف الأسلحة دليلاً على أن تنظيم الضباط الأحرار كان أقوى من أسلحة البطش والإرهاب وأقدر على كسر الحواجز بين الضباط وبين الرواد الوطنيين من خارج القوات المسلحة.

وقد بدأت منشورات الضباط الأحرار تصدر تباعاً متضمّنة هجوماً عنيفاً على الاستعمار البريطانى وعلى عناصر الفساد سواء داخل القوات المسلحة أو في السراى أو في الحكومة.

وكانت المنشورات التى توزّع على الضباط تدل على مستوى النضج السياسى الذى بلغه الضباط الأحرار ومدى إحساسهم بنبض الشعب؛ بآماله وآلامه. وكانت تضم أغلب مطالب المثقفين وكذا ما يدعو إليه بعض السياسيين المشهود لهم بالوطنية والإخلاص. وفي الواقع أن الضباط الأحرار قد تبنّوا مطالب الشعب المصرى التى كان في مقدمتها القضاء على الاستعمار وأعوانه من السياسيين ورجال القصر وإطلاق الحريات العامة للشعب. وفي أكتوبر ١٩٥١ أعلنت حكومة الوفد إلغاء معاهدة ١٩٣٦، وبدأ الكفاح المسلح ضد جنود الاحتلال في منطقة القناة، وقرر الضباط الأحرار أن يدخلوا المعركة جنباً إلى جنب مع الفدائيين تدريبا وإمدادا وقتالاً على الرغم مما كان يجابههم من مخاطر قد تؤدى بهم إلى الهلاك أو على الأقل تعرضهم للسجن والتشرد.

وكان ثروت بحكم منصبه في إدارة التدريب الحربى مسئولاً عن تدريب سلاح المدرعات، فضلاً عن كل ما يتصل بكلية أركان الحرب وبالنشر الحربى في القوات المسلحة، وكانت صلته بضباط السلاح تكاد تكون متصلة وذلك في الفترة الصباحية من النهار، إذ كان من واجبه المرور على وحدات سلاح الفرسان مع كل صباح في ميادين الرماية أو ساحات التدريب التكتيكى للمدرعات، الأمر الذى جعل علاقته بهم وطيدة وصلاته بهم وثيقة غير أن ذلك لم يكن من شأنه أن يتيح له الفرصة لاختيار من يجنّده من بينهم للتنظيم لعدم معايشته لهم في معسكر واحد. فكان ينتهز فرصة اختلافه اليومى إلى وحدات الفرسان للإشراف على تدريبها كى يبث في نفوس الضباط الأمل في الخلاص والنهوض بالقضية الوطنية جاعلاً حديثه إليهم فيما يمسّ الأمور العسكرية الفنية المدخل الذى ينفذ به إلى قلوبهم.

وكان الجيش في ذلك الوقت يستعين بمجموعة من كبار الضباط الألمان استوفدهم للنهوض بمستواه وكان من بينهم الجنرال (مونزل) الذى كان أحد قادة المدرعات المرموقين تحت قيادة الجنرال الشهير (هاينز جوديريان) أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد أتاحت المسؤولية التى كان يضطلع بها ثروت في إدارة التدريب الحربى له أن يتعاون عن كثب مع هذا الضابط الألمانى في تدريب سلاح المدرعات مما جعله يستفيد منه خبرة وعلما وضعهما في خدمة سلاحه. وكان لإخلاص الجنرال (مونزل) فيما يسوقه من نصح وما يفصح عنه من تجارب أثره في الارتفاع بمستوى تدريب المدرعات المصرية.

وخلال ذلك وقعت في يد ثروت نسخة من كتاب الجنرال (جوديريان) المعنون (قائد البانزر) في طبعته الإنجليزية وكان كتاباً قيماً ضم تسجيلات دقيقة للمعارك الكبرى التى خاضتها القوات المدرعة الألمانية تحت قيادته والتى حقق بها نصراً خاطفاً حين اخترقت أراضى فرنسا في مستهل الحرب العالمية الثانية متجهة صوب بحر المانش وأوشكت بعد عام واحد من اتجاهها نحو الشرق أن تقضى على الجيوش السوفييتية لولا تردد القيادة الألمانية العليا عن دعم انطلاقة (جوديريان) الجسورة.

ومن فرط إعجاب ثروت بهذا الكتاب قام بترجمته إلى اللغة العربية كى يستفيد الضباط المصريون مما حواه من دروس وتجارب ثمينة، وقدّم ثروت الكتاب إلى القيادة العامة للقوات المسلحة التى تولّت طبعه ونشره وظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٠ في جزءين كبيرين مزوّدين بالخرائط بعنوان (قائد البانزر). ومن ضمن القراءات التى كان لها أثر كبير في نفس ثروت ما قرأه عن القائد المغولى (جنكيز خان) فقد أعجب به كقائد قاد جيشاً من قبائل المغول والتتار وكان جيشه كله مكوناً من الفرسان، ولذا قام ثروت ضابط الفرسان بتأليف كتاب عن هذا القائد المغولى، وصدرت أول طبعة من ذلك الكتاب عام ١٩٥١ بعنوان (جنكيز خان). وقد أورد في كتابه قصة ذلك القائد الذى اكتسحت جيوشة الوديان والسهول والجبال والقفار والغابات،

وذلك لأنها كانت متحدة متآخية فحققت هذه القبائل البربرية المتوحشة معجزات عسكرية يقف عندها المؤرخون حيارى، وعلى الرغم من تخلّفها فإنها هزّت شعوباً ذات حضارات عريقة وأذعن لبطشها أهل هذه الحضارات. وكان ثروت يكنّ إكباراً لجنكيز خان قائداً وفارساً حين أخرج الكتاب في شبابه في طبعته الأولى، غير أن مرور الأيام جعله يشعر بالرثاء لذلك القائد المغولى ولدولته التى أنشأها على الجماجم ولم يعد يرى فيه سوى أحد مجرمى الحرب الذين يقتلون الأبرياء ويعصفون بالحضارات ويهدمون المثل الإنسانية لاتحفزهم إلى ذلك غير نوازع شريرة كامنة في نفوسهم المريضة. وقد سجل ثروت هذا التحول الحاد في نظرته إلى جنكيز خان في مقدمات الطبعات الأربع التى ظهرت بعد ذلك وكان آخرها عام ١٩٩٠.

وكانت قيادة الجيش وقتذاك تطرح مسابقة في البحوث والدراسات العسكرية لتستحث الضباط على البحث والدراسة والتنقيب فيما يتصل بالاستراتيجية وفنون الحرب، وكانت لهذه المسابقات جائزة تعطى لأول المتسابقين تسمى (جائزة فاروق الأول العسكرية)، وقد فاز ثروت بالجائزة الأولى عام ١٩٥١ عن موضوع: (تأثير الأسلحة الذرية على الموقع الاستراتيجى لمصر) وقد نشر ذلك البحث بعد ذلك في مجلة الجيش. ونظراً لأن نظم الجيش لم تكن تبيح لضباطه الكتابة في الصحف والمجلات في الوقت الذى كان ثروت فيه حريصاً على أن تنشر له دراسات في موضوعات أدبية وفنية مختلفة لذا كان يمدّ الصحف خاصة جريدة (المصرى) بمقالات متنوعة في الفترة ما بين عامى ١٩٤٥ و١٩٥٢ كانت تنشر باسم ثروت محمود وهو جزء من اسمه الحقيقى وليس اسم شهرته.

وعقب إتمام ثروت لدراسته العسكرية العليا بكلية أركان الحرب رأى أن يضيف إلى علمه العسكرى علماً بشئون الأدب والصحافة وبعد أن نجح في مسابقة القبول في قسم الصحافة بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً) التحق بالكلية وحصل ثروت عام ١٩٥١ من الكلية على دبلوم الترجمة والصحافة المعادل لدرجة ماجستير التى تؤهله لتسجيل رسالة الدكتوراه.

٢٣ يوليو ١٩٥٢ ... الليلة الخالدة

في أوائل عام ١٩٥٢ كان تنظيم الضباط الأحرار مقتنعاً بضرورة أن يتولى قيادة الثورة التى سيقوم بها الجيش قائد كبير الرتبة ومن ذوى السمعة الحسنة في الجيش ومن المعروفين جيداً لدى الشعب ليتسنّى تكتل الجيش والشعب من ورائه فور إذاعة البيان الأول للثورة. وكانت كل الشروط والمواصفات المطلوبة متوفرة في اللواء محمد نجيب. وزادت ثقة الضباط الأحرار به بعد أن انتخبته الجمعية العمومية للضباط رئيساً لمجلس إدارة نادى الضباط بأغلبية ساحقة. وعندما استقر رأى قيادة التنظيم على القيام بالثورة ذهب جمال عبد الناصر وعبد الحكيم عامر إلى منزل

محمد نجيب يوم ١٩ يوليو ١٩٥٢ ليبلغاه بالموعد المضروب ووافق محمد نجيب بلا تردد على أن يتولى قيادة الثورة دون أى نقاش أو تدقيق أو تمحيص، فقد كان مقتنعاً بسمو الهدف ولم يعبأ بأى أخطار قد تصادفه بعد أن حمل على عاتقه في الواقع مسئولية الثورة بأكملها تاريخياً أمام حكم التاريخ وجنائياً أمام الملك وحكومته.

وفي يوم ٢٠ يوليو ١٩٥٢ كان ثروت قد دعا صديقه المقدم حسين الشافعى لتناول الغداء معه في منزله بمعسكر العباسية وإذا بالصحفى المعروف أحمد أبو الفتح رئيس تحرير جريدة المصرى وزوج شقيقة ثروت يتصل به هاتفياً من الاسكندرية لينهى إليه أن ثمة أزمة وزارية قد تطيح بحكومة حسين سرى باشا، إذ طلب منه الملك تعيين حسين سرى عامر وزيراً للحربية غير أن رئيس الحكومة اعترض على الترشيح تفادياً لما كان مرتقباً من إثارة الرأى العام داخل الجيش، واقترح تعيين اللواء محمد نجيب في هذا المنصب ولكن الملك رفض بإصرار. كذلك أبلغ أحمد أبو الفتح ثروت أن في النية التخلص من أربعة عشر ضابطاً والزجّ بهم في أعماق السجون ونصحه بأسلوب غير مباشر بأن لابد من تحرك سريع وإلا لحق بالضباط الأحرار أخطار جسيمة. وكان واضحاً من حديث أحمد أبو الفتح أن قائمة الضباط الذين تقرر تشريدهم واعتقالهم لابد أنها كانت تضم معظم أعضاء قيادة التنظيم. ويبدو أن فاروقاً عقب استقالة حكومة حسين سرى وتكليفه نجيب الهلالى بتشكيل الحكومة الجديدة خشى من عاقبة إسناد وزارة الحربية إلى اللواء حسين سرى عامر حتى لايثير ثائرة ضباط الجيش فاضطر إلى العدول عن هذه الرغبة وعيّن صهره العقيد إسماعيل شيرين بدلاً منه في حكومة نجيب الهلالى.

ولم يلبث ثروت وزميله حسين الشافعى أن توجّها على الفور إلى منزل عبد الناصر، وأنهى ثروت إليه الأخبار التى أبلغها له هاتفياً أحمد أبو الفتح، وسأله عبد الناصر رأيه فقال له أنه لابد أن يكون الغد موعداً للقيام بالثورة. وسرعان ما اقتنع بوجهة نظر ثروت على الرغم من أن وحدة المشاة التى كان عبد الناصر يترقّب وصولها من العريش وهى كتيبة مدافع الماكينة الأولى لم تصل إلى القاهرة إلا مقدمتها فقط وأقامت في معسكر هاكستيب منذ حوالى أسبوع وكان ينتظر وصول القوة الأساسية للكتيبة يوم ٢٦ يوليو وهى وحدة تتميز بقوة نيران عالية فهى مسلحة بعدد ٤٦ مدفع ماكينة متوسط (فيكرز)، ولم تكن مقدمة الكتيبة التى كان يتولى قيادتها المقدم يوسف صديق سوى قوة إدارية لايتجاوز عدد أفرادها ستين جندياً مسلحين بالبنادق فقط، ويتكون معظم جنودها من الحرفيين كالطباخين والنجارين والخبازين.

ولكن ثروت وزميله حسين الشافعى بثّا الطمأنينة في نفس عبد الناصر، فقد ذكرا له أن وحدات الفرسان المهيأة للقيام بالثورة قوامها اثنان وثلاثون ضابطا، ويمكنهم تحريك ٤٨ دبابة و٤٨ سيارة مدرعة فضلاً عن الكتيبة الميكانيكية، وأن هذه الوحدات من الفرسان كفيلة بإنجاح الثورة دون حاجة إلى إنتظار وحدات المشاة، وتعهّدا بتدبير ذلك الأمر، على حين أخذ عبد

الناصر على عاتقه تدبير وحدات المدفعية والمشاة. وعلى الرغم من الصعاب التى كانت تحوط ترتيبات القيام بالثورة في ذلك الوقت القصير فإن ما لاقاه ثروت وزميله من حماس زملائهم الضباط والجنود ومن لهفة شديدة على سرعة التحرك كان كفيلاً بأن يبعث فى نفسيهما الاطمئنان. ومما ضاعف ثقتهما أيضاً أنه حين طلبا من الضباط إعداد الدبابات والسيارات المدرعة يوم ٢٠ يولية استجابوا على الفور بدون أى تردد بل والتزموا بالبقاء في ثكناتهم لم يبارحوها بعد ذلك إلى أن غادر الملك البلاد في ٢٦ يولية ١٩٥٢.

وفي اليوم التالى وهو ٢١ يولية حضر عبد الناصر إلى مكتب ثروت برياسة هيئة أركان حرب الجيش ليبلغه أنه يرى تأجيل البدء بالثورة أربعا وعشرين ساعة فأكّد له ثروت مرة أخرى أن ما يوجد من قوة في سلاح الفرسان كفيل بتحقيق الهدف المطلوب. وفي اليوم نفسه ٢١ يولية اجتمع ثروت وخالد محيى الدين وعثمان فوزى في منزل حسين الشافعى وأعدّوا قائمة بأسماء ضباط الفرسان الذين ستوكل إليهم مهمة التنفيذ واستبعدوا مَن تحوم حولهم أقل شبهة أو شك وحددوا أسماء من يجب اعتقالهم من الضباط حتى لايعوقوا المسيرة. وشكّل هؤلاء الضباط من أنفسهم قيادة رباعية لسلاح الفرسان يجمع بينها التآلف والثقة ووحدة الهدف وتولى رياستها أقدم الأربعة رتبة وهو المقدم حسين الشافعى ووكل إلى الرائد ثروت عكاشة مهمة أركان حرب العملية. وعقب الاتفاق على كل تفاصيل الخطة ذهب حسين الشافعى إلى بيت عبد الناصر ليعرف منه الموعد النهائى الذى استقر عليه لبدء التحركات. وعاد حسين بعد قليل يحمل نبأ تأجيل بدء العملية أربعا وعشرين ساعة. وغادر ثروت منزل حسين الشافعى الى ثكنات الآلاى الأول المدرع ليجد زملاءه من الضباط يرتقبون حضوره في لهفة وعيونهم تتطلع إلى اعتلاء متن مدرعاتهم لتغيير الأوضاع الفاسدة في البلاد، فأنهى إليهم نبأ التأجيل وكان الإنهاك قد بلغ منه مبلغه بعد ليلتين قضاهما ساهراً لم يذق فيهما جفناه طعماً للنوم.

وفي الصباح الباكر يوم ٢٢ يولية نهض ثروت من فراشه متطلعاً إلى إنجاز تلك المهمة التى كان فيها الحد الفاصل بين الظلام والنور. ووجد ثروت أنه من الضرورى أن يخطر شريكة حياته بأمر ذلك العمل الثورى الكبير الذى سيشارك فيه تلك الليلة نظراً لما كان يأنسه فيها من صدق وولاء وحفاظ على السر والعهد فضلاً عما كان يعهده فيها من رأى صادق سوف يعينه بلا شك على تحمل المسئولة. وعندما صرح لها بما سوف يقوم به سمع منها عبارات لاينساها من التشجيع والتأييد مع دعواتها إلى الله بالعون والتوفيق بما زاده ثقة بما هو مقدم عليه. وفي أثناء تناول الغداء الأخير في بيته قبل ذهابه إلى الثكنات بادل ابنه الوحيد محمود مشاكساته الطفولية حناناً وعطفاً بدلاً من زجره ونهره كما كان يفعل من قبل وكأنه يودّعه إلى غير رجعة، ونظر إلى عينى ابنته نورا التى كانت لاتزال في المهد ليتزوّد منها بنظرة قد تكون الأخيرة، كما ظل شارداً طول الوقت ونظره معلّقاً بالصحن الذى أمامه لايكاد يرفعه عنه فقد كان في همّ عظيم

ولايدرى شيئاً عن مصيره المجهول، وذكّرته زوجته بعد نجاح الثورة بأنه حين فارق بيته مودّعاً لم ينس توصيتها بأن تؤكد لوالديه موعد زيارتهما الأسبوعية لهما مما جعلها تؤمن بأن زوجها كان على ثقة بنصر الله.

وتوجّه حسين الشافعى إلى جمال عبد الناصر ثانية في يوم ٢٢ يوليه وعاد في الخامسة مساء من عنده إلى منزل ثروت وهو يحمل إليه وإلى زميليه الخطة العامة التى استخلصوا منها ما سيقوم به سلاح الفرسان من واجبات، وأخذ ثروت على عاتقه تحويل هذه المهام إلى خطة تنفيذية. وبعد أن درس مع زملائه الثلاثة حسين وخالد وعثمان – الخطة إجمالاً وتفصيلاً أخذ يخطّط لما جاء فيها من واجبات ملقاة على عاتق سلاح الفرسان وإعداد السبل الكفيلة بتنفيذها على وجه الدقة حتى لايفوته شيء منها. ودوّن ثروت بخطّه تلك الخطوات التنفيذية في عشر وريقات تحمل كل منها عملية من العمليات، فواحدة منها تفصيل لاحتلال دار الإذاعة، وثانية وثالثة ورابعة فيها تفصيل الإجراءات التى ستتخذ لفرض الحصار على منطقة العمليات بكتيبة سلاح الفرسان الميكانيكية، وخامسة وسادسة لاعتقال القادة والضباط المطلوب اعتقالهم، وسابعة لما كان سيتخذ لاحتلال رياسة سلاح الحدود بكوبرى القبة، وثامنة وتاسعة للإجراءات التى ستتخذ لتأمين المطارات، وعاشرة لما كان سيتخذ لتأمين بوابات ومداخل معسكر الفرسان.

ودوّن ثروت كذلك في ست وريقات ما كان يخصّ باقى قوات الفرسان؛ أولاها خاصة بتجهيز الاحتياطى ليكون على أهبة الاستعداد في ظرف خمس عشرة دقيقة، وثانيتها بأن يقوم الآلاى الأول المدرع بإعداد كتيبة دبابات لعمل طابور سير داخل العاصمة في الساعة العاشرة صباحاً مع بيان خط سيرها كما جاء في الخطة العامة، وثالثتها ما يقوم به الآلاى الأول المدرع من إعداد لكتيبة دبابات لتكون على استعداد للتوجه إلى الاسكندرية في مدى ساعتين إذا لزم الأمر. ورابعتها أن تظل باقى القوات المدرعة في حالة استعداد لتنفيذ ما تؤمر به. وخامستها كانت خاصة بضرورة بقاء الضباط مع جنودهم حرصاً على ألا يتسرب بينهم من يدعو إلى الوقوف ضد الثورة أو تخويف الجنود من عواقب مغامرتهم المحفوفة بالأخطار، وسادستها كانت خاصة بإعداد كتيبة الدبابات (السنتوريون) للوقوف في وجه القوات البريطانية إذا ما حاولت التدخل ضد الثورة.

وكانت الساعة قد بلغت التاسعة مساء حينما انتهى ثروت من إعداد تخطيطه التفصيلى لتنفيذ المهام المسندة إلى سلاح الفرسان فقدمت زوجته له ولزملائه الثلاثة وجبة خفيفة لتعينهم على مواصلة عملهم. وفي هذا الوقت فوجئوا بدخول عبد الناصر عليهم وكان يرتدى قميصاً أبيض وبنطلوناً رمادياً وكان يبدو عليه الإرهاق الشديد ولكنه ما كاد يراهم حتى بدت على وجهه ابتسامة عريضة. وعندما قال لهم إنه جاء على غير موعد ليطمئن على ما سيقوم به سلاح الفرسان أخذ ثروت في مداعبته تخفيفاً لحدة الموقف وتوتر الأعصاب، وحين رافقه ثروت مودعاً

التفت إليه جمال قائلاً «فلتخلع عنك عواطفك الليلة ولا تترك من يعترض طريقك. نحن في مفترق الطرق إما الحياة أو الموت»، فشدّ ثروت على يديه مؤكداً أنهم جميعاً على العهد وإن سلاح الفرسان على قدم الاستعداد.

وعلى الرغم من أن الموعد المحدد لبدء التحركات كان الواحدة بعد منتصف الليل فقد فضّل ثروت وزملاؤه الثلاثة أن يبكّروا في الذهاب إلى ثكنات الفرسان خشية من حدوث شيء غير متوقع فأسرعوا بالذهاب إلى الثكنات في العاشرة والنصف مساء. وقبل الخروج من المنزل ودّع ثروت زوجته وقبّل طفليه وهما نائمان ووضع مصحفه الصغير في جيبه وكأنه يتزوّد بسلاح ماض لايفل، ودخل ثروت مع حسين المعسكر من باب خلفى مهجور وفوجئا عند وصولهما بانطفاء الأنوار فاتجه ظنهما في بادىء الأمر أن السر قد انكشف إلى أن تبين لهما أن انقطاع الكهرباء كان لعطل فنى. وفى ضوء البطاريات والشموع أخرج ثروت من حقيبة صغيرة كان يعلّقها على كتفه الوريقات التى دوّن عليها كل عملية على حدة، وسلّم كل ضابط نسخة من أمر العمليات الخاص بالواجب المطلوب منه تنفيذه مدوناً عليها اسمه مع احتفاظه بصورة من كل نسخة. ووقف اليوزباشى أحمد حموده بين الجنود ينبئهم بأن الليلة ليلة طوارىء ولكنها طوارىء من نوع جديد فلقد كانت الطوارىء من قبل لردع الشعب عن أن يثور ضد الملك، أما طوارىء الليلة فقد كانت لردع الملك عن أن يعبث بحقوق الشعب، فإذا نفوس الجنود تلتهب حماساً وإذا تطلعهم للحرية يهزّ قلوبهم جميعاً.

وسار تنفيذ الخطة على أحسن ما كان مرجواً عندما حلّت ساعة الصفر وبدأت التحركات ولم يحدث ما يعوق التنفيذ سوى واقعة حضور الأميرالاى (العميد) حسن حشمت إلى المعسكر بعد ساعة الصفر بفترة وجيزة، وكان حسن حشمت بالإضافة إلى شخصيته القوية المرهوبة يتولى قيادة اللواء المدرع كما كان في ذلك الوقت مديراً لسلاح الفرسان بالنيابة لوجود مدير السلاح في إجازة، ولو كان قد نجح فى دخول المعسكر والتجول داخله فلربما قد تغير وجه التاريخ.

وفور أن علم ثروت وحسين الشافعى بهذا النبأ المثير ركبا سيارة چيب وأسرعا إلى حيث وجدا حسن حشمت بالقرب من آلاى الخيالة بملابسه المدنية بالقرب من سيارته الخاصة مشتبكاً في جدل عنيف مع بعض الضباط الأحرار الشبان. وحسماً للموقف وعدم ضياع الوقت الثمين المحسوب بدقة في جدل عقيم لا طائل من ورائه تقدم إليه ثروت وهو يهدده بمدفعه الرشاش كى يركب معهم وحملوه بسيارتهم الجيب إلى مقر قيادة كتيبة السيارات المدرعة حيث كلف أحد الضباط الأحرار بالتحفظ عليه.

ومع دقات الساعة الرابعة صباحاً كان كل شيء قد استقر وأصبح ما سطره ثروت بيده على تلك الوريقات التى وزعها على الضباط الأحرار حقيقة واقعة تشيع في أرجاء البلاد. ولم يبق سوى تقديم الشكر لله تعالى على ذلك النجاح الذى فاق كل التوقعات وافترش الجميع

الأرض ضباطاً وجنوداً ليصلوا صلاة الشكر يؤمّهم حسين الشافعى وسالت مع ابتهالاتهم دموع الفرحة.

رئاسة مجلة التحرير

عقب نجاح الضباط الأحرار في السيطرة على القوات المسلحة بعدما لايزيد على ٢٤ ساعة من قيام الثورة أصبح وجود الملك فاروق أمراً غير مأمون العاقبة خشية استنجاده بالقوات البريطانية المرابطة في منطقة القناة والتى لاتبعد عن القاهرة بأكثر من مائة كيلو متر وبذا تتكرر مأساة استعانة الخديو الخائن توفيق بالجيش البريطانى لضرب الثورة العرابية وما أعقب ذلك من احتلال بريطانيا لمصر الذى ظل قائما حتى نشوب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أى لمدة ٧٠ عاما.

وفي منتصف ليلة ٢٥/٢٤ يوليه اتصل جمال عبد الناصر بثروت عكاشة متعجلا لقاءه بمقر القيادة العامة بكوبرى القبة. وعندما التقى معه أبلغه بما استقر عليه الرأى من خلع الملك فاروق وعهد إليه بإعداد كتيبة دبابات وإرسالها إلى الاسكندرية لتشارك في هذه المهمة مع وحدات من الأسلحة الأخرى. وقام ثروت بارسال نصف كتيبة من الآلاى الأول المدرع بالقطار وإرسال النصف الآخر فوق الناقلات على الطريق الصحراوى حتى إذا حدث أى تدخل معادٍ لتحويل القطار عن مساره أمكن للنصف الآخر تأدية المهمة المطلوبة منه.

وبعد مضى عدة أسابيع على نجاح الثورة عرض عبد الناصر على ثروت أن ينضم عضوا إلى مجلس قيادة الثورة ممثلا لسلاح الفرسان، وكان العرض مفاجأة تامة له فأبدى اعتذاره إليه على الفور لعدة أسباب: أولها أن ما قام به من عمل كان واجبا وطنيا لاينتظر عليه جزاء ولا شكورا، وثانيها أن انضمامه لهذا المجلس سوف يصرفه عن متابعة المهام الملقاة على عاتقه في سلاح الفرسان بينما الجيش البريطانى على بعد عدة ساعات من القاهرة، وثالثها أن هناك من هو أقدم رتبة منه في سلاح الفرسان ممن شاركوا في الثورة مشاركة جادة حقة وهو المقدم حسين الشافعى لذا فهو أوْلى منه بالانضمام إلى مجلس الثورة. وقد شعر ثروت بمدى ارتياح عبد الناصر لهذا الموقف منه إذ وافقه على رأيه على الفور بل وطلب منه إبلاغ حسين الشافعى باختياره عضواً بالمجلس.

وكانت قيادة الثورة قد رأت في شهر سبتمبر ١٩٥٢ أن تصدر صحيفة باسم (مجلة التحرير) لتكون معبّرة التعبير الصحيح عن الثورة وأوكلت مهمة إظهارها إلى العقيد يوسف صديق الذى كان لا يخفى ميوله الماركسية. وحرصاً من يوسف صديق على أن تكون المجلة يسارية لحما ودما لذا اختار النقيب أحمد حمروش أحد ضباط المدفعية والذى هو بدوره ماركسى النزعة ليكون رئيساً للتحرير مما جعل المجلة تبدو في نظر قيادة الثورة حمراء الصبغة ولا تعبّر عن الصورة الحقيقية للثورة.

وعقب صدور ثلاثة أعداد من المجلة طلب عبد الناصر لقاء ثروت في حضور خالد محيى الدين وعرض عليه رياسة تحرير المجلة بحكم مؤهلاته الأدبية والصحفية المعروفة، وقبل ثروت هذا التكليف بعد إصرار عبد الناصر عليه برغم الأعباء التى كان يحملها في سلاح الفرسان.

وكانت هيئة تحرير المجلة تضم باقة من الكتاب الوطنيين، وكان بعض هؤلاء معروفاً بميوله اليسارية وكاشفهم ثروت في أول لقاء معهم بأن المجلة لابد أن تلتزم بالنهج الوطنى وأنها ليست منبراً لليمين أو اليسار، كما أوضح لهم أن من مهام المجلة كشف القناع عن العناصر المعادية للرأى العام والالتزام بالأهداف التى كانت تضمّها منشورات الضباط الأحرار والانتصار للديمقراطية الحقيقية التى قامت الثورة من أجل تحقيقها. وقد استجاب الجميع مرحّبين بهذا المسار الوطنى وتعاهدوا على المضى في هذا الخط المرسوم. واستمرت المجلة تصدر تباعا نصف شهرية وتسير من نجاح إلى نجاح ودل توزيعها على رواج لها لم يكن مألوفا وقتذاك.

على أن مسيرة المجلة في اتجاهها المتحرر أشعل غضب بعض أعضاء مجلس قيادة الثورة ضد المجلة وضد رئيس تحريرها ثروت بدعوى أن المجلة تتجاوز حدودها وتنتهج أسلوب التحريض قبل الأوان، كما حدث عندما نادى ثروت في افتتاحية له بإلغاء الملكية بعنوان (أعلنوها جمهورية فوراً) مما أغضب اللواء محمد نجيب، إذ عدّ هذه الدعوة خروجا على المسيرة، وإن كانت الثورة قد ألغت الملكية وأعلنت قيام الجمهورية بعد مضى أقل من ثلاثة أشهر على مقال ثروت في مجلة التحرير.

ولم يقتصر الغضب من نجاح المجلة من أسلوبها المتحرر الجرىء على أعضاء مجلس الثورة فحسب فقد فقدت تأييد بعض الكتاب التقليديين، كما فقدت عطف أصحاب المصالح مثل رؤساء تحرير بعض المجلات القديمة التى كانت من قبل راسخة في السوق بسبب هبوط توزيعها هبوطا فاحشا في الوقت الذى كان يطّرد فيه ارتفاع توزيع مجلة التحرير ويزداد كسبها للرأى العام.

وعند حلول عيد الثورة الأول في ٢٣ يوليو ١٩٥٣ كان من الطبيعى للمجلة أن تحدّث الناس عن جانب من قصة الثورة الحقيقية وأحسّ ثروت أن من واجبه كأحد الذين أسهموا بقدر وافر في نجاح الثورة أن يحدّث الناس عن ذكرياته في ليلة الثورة فكتب القصة بكل أمانة وصدق وتجرّد، ودعم ذلك بالصور الزنكوغرافية لبعض وثائق تنفيذ الثورة. وكتب مقاله في المجلة بعنوان (هكذا قمنا بالثورة) وتحدث فيه عن دور سلاح الفرسان ليلة الثورة باعتبار أنه كان أحد المنوطين الرئيسيين بتنفيذ هذا الدور، ولذا لم يتعرض في حديثه إلى أدوار الأسلحة أخرى أو لضباط أحرار آخرين بحكم أنه لم يكن له إلمام بهذه الأدوار وحتى لا يظلم أحداً.

وقبل مثول المجلة للطبع علم ثروت أن أمراً صدر من صلاح سالم وزير الارشاد القومى بسحب مقاله ومنع نشره، فقابل زكريا محيى الدين مدير المخابرات وقتذاك الذى حاول في رفق

إثناءه عن نشر المقال دون أن يفصح له عن السبب، ثم اقترح عليه أن يعرض الأمر على عبد الحكيم عامر الذى ما لبث بعد أن اطلع على المقال أن أقرّ كل ما جاء به ووافق على نشره وفاجأ ثروت بقوله إن صلاح سالم كان غاضباً لأن اسمه لم يرد بالمقال. ولما سأل ثروت عبد الحكيم عما كان يمكن أن يضمّنه مقاله عن صلاح سالم في تلك الليلة التى كان صلاح خلالها موجوداً في رئاسة الفرقة الأولى في رفح وبعيدا تماما عن أحداث الثورة لم يحر عبد الحكيم جواباً.

وبعد صدور عدد المجلة الذى كان يحمل المقال استشاط صلاح سالم غيظا ولم يترك الأزمة تمرّ، فعقد في ٢٣ يوليو ١٩٥٣ وهو يوم صدور العدد مؤتمراً صحفياً تحدث فيه عن مجلة التحرير ووصفها بأنها لم تعد تعبّر عن رأى القوات المسلحة ولا عن رأى مجلس قيادة الثورة. وكان هذا الموقف منه بمثابة إعلان رسمى من الحكومة بسحب ثقتها من مجلة التحرير، وسرعان ما أيّد مجلس قيادة الثورة في اجتماعه هذا الموقف فقد أصدر قرارين؛ أولهما أن تصدر المجلة عن دار التحرير، وثانيهما أن تخضع للرقابة مثل غيرها من الصحف والمجلات. وكان على ثروت إما الخضوع وتنفيذ هذين القرارين أو التخلّى عن رئاسة تحرير المجلة على الفور، ولذا قابل عبد الناصر في الليلة نفسها محتجاً على هذه المعاملة الشاذة، ولكنه استمهله دون أن يعطيه إجابة شافية مما دفع ثروت إلى أن يقدم إليه لحظتها استقالة مكتوبة من رياسة مجلة التحرير.

ولم يلبث مجلس قيادة الثورة أن قرر في اجتماعه التالى بعد أربع وعشرين ساعة تعيين ثروت ملحقاً عسكرياً بالخارج، وعلم ثروت من خالد محيى الدين أن عبد الحكيم عامر قال له على الفور إنه حجز لثروت منصب الملحق العسكرى فى برن (سويسرا) كأنما كان الافتراض قد سبق بأنه لن يقبل تنفيذ القرارين، وشك ثروت في أنه ربما كان هناك قرار ثالث لم يعلن باقصائه إلى مكان ناء بعد أن يترك مجلة التحرير. وكان جواب ثروت بأنه رجل عسكرى ملتزم بما يصدر إليه من أوامر بصرف النظر عن المكان الذى يخدم فيه.

ويوضّح حادث إبعاد ثروت عكاشة من رياسة مجلة التحرير مدى الحقد الذى كان مترسّباً في أعماق بعض أعضاء مجلس الثورة تجاه بعض زملائهم من الضباط الأحرار الذين أدّوا أعمالا بارزة ليلة الثورة في الوقت الذى كان فيه هؤلاء بعيدين تماما عن مسرح الأحداث، خاصة بعد أن بدأت أسماء هؤلاء الضباط الأحرار في اللمعان لدى الرأى العام مثل اسم ثروت عكاشة بعد أن أثبت مدى كفاءته وجدارته عندما تولى رئاسة تحرير مجلة التحرير. وفضلا عن ذلك ظهر بوضوح مدى خشية معظم أعضاء مجلس الثورة على كيانهم وعلى مقاعدهم بسبب الشعبية التى كان يتمتع بها بعض الضباط الأحرار داخل أسلحتهم. وليس أدلّ على ذلك من أن مجلس الثورة في اجتماعه التالى قرر إبعاد ثروت عكاشة عن سلاح الفرسان بتعيينه ملحقا عسكريا في برن. وبعد مضى عدّة شهور قرر مجلس الثورة إبعاد زميلهم في عضوية المجلس خالد محيى الدين

عن سلاح الفرسان أيضا كي يبقى بالخارج في سويسرا، نظرا لما كان يتمتع به ثروت وخالد من شعبية داخل سلاح الفرسان مما جعل أعضاء مجلس الثورة يتوجّسون خيفة من احتمال قيام سلاح الفرسان بجولة تهدّدهم.

ولعل ما كشف عنه الرئيس الراحل محمد نجيب في مقاله الذى نشر في جريدة الشرق الأوسط يوم ١٣ فبراير ١٩٨٢ ما يلقى الضوء على السر في إبعاد ثروت عكاشة وخالد محيى الدين عن سلاح الفرسان. وسوف ننقل ماورد في هذا المقال بإيجاز، فقد قال محمد نجيب (إنه في أثناء مرحلة الصراع على السلطة بينه وبين عبد الناصر الذى كان يهيمن وقتئذ هيمنة تامة على مجلس الثورة جاء إليه شخص كان يعدّ من الشخصيات العامة المهمة وهمس في أذنه أن خالد محيى الدين وثروت عكاشة غير راضيين عن أسلوب عبد الناصر في التكويش على السلطة وأنهما يطلبان منه الاعتماد عليهما في الكبح من سلطات عبد الناصر وخشى محمد نجيب أن يكون صاحب الهمسة – الذى حرص على عدم ذكر اسمه – بالتعاون مع خالد وثروت يستدرجونه إلى ما قد يفسّر على أنه انقضاض على مجلس الثورة، وخشى أن يكون الرجل مدسوساً عليه، ولذا قرر أن يقطع الخط على هذا الدس وطلب عقد مجلس الثورة وفجّر القصة كلها. واعترف محمد نجيب في مقاله بأنه ارتكب خطأً استراتيجياً صاعقاً لم يسمع بأسخف منه في حياته فقد اكتشف من ردود الفعل عند أعضاء المجلس أنهم كانوا يجهلون تماماً القصة كلها وأنه تورط بالتبليغ عن خالد وثروت دون أن يدرى).

وقد أيقن ثروت من التصرفات التى حدثت في ذلك الوقت أن بعض أعضاء مجلس الثورة استقر في أذهانهم منذ تلك اللحظة أن وجوده هو وزميله خالد محيى الدين في سلاح الفرسان يشكّل خطراً ينبغى التخلص منه نظراً لاختلاف وجهات نظرهم عن وجهة نظر خالد وثروت حول شكل نظام الحكم الذى يجب أن يطبّق بعد نجاح الثورة، مما جعل هؤلاء الأعضاء يتوجّسون خيفة من أن يتطور الخلاف إلى حد استعمال الاثنين العنف لفرض رأيهما على مجلس الثورة استنادا على قوة سلاح الفرسان. وتسبّب قرار إبعاد ثروت عن سلاحه إلى حدوث توتر وبلبلة في سلاح الفرسان، وأخذ الضباط يهددون ويتوعدون بل تحمّس بعض شبابهم للقضاء على أعضاء مجلس قيادة الثورة، لكن ثروت أبى بحسم مبدأ إراقة الدماء. وعندما وجد أن بقاءه في مصر سوف يزيد الوضع حرجاً اعتزم الرحيل بسرعة حرصا على أن تمضى الأمور بسلام. وهكذا انتهت الأزمة بأن ترك ثروت موقعه في سلاح الفرسان ومجلة التحرير إلى منصبه الجديد في برن. وقد تجلّت مشاعر ضباط سلاح الفرسان تجاه ثروت عندما خفّوا إلى وداعه بمطار القاهرة وهو مسافر مغضوباً عليه إلى سويسرا في سبتمبر ١٩٥٣ في مظاهرة ودية حافلة كان لها أعمق أثر في وجدانه. ولكن حزّ في نفسه أن يتخذ منه عبد الناصر وعبد الحكيم عامر هذا الموقف المستغرب منهما برغم ما كان يربطهما به من صداقة وثقة متبادلة، إذ لم يحاول أحد

منهما أن يتصل به قبل سفره ولو هاتفياً كي يقول له كلمة وداع تطيب لها نفسه وتمحو أثر ما حدث له من إبعاد عن وطنه وسلاحه دون أى خطأ ارتكبه أو ذنب جناه.

الملحق العسكرى في سويسرا

بدأ ثروت عمله في سويسرا بإنشاء أول مكتب لملحق عسكرى للسفارة المصرية فى (برن) وكانت فترة من أمتع فترات حياته جرى فيها أول لقاء بينه وبين أوروبا وغدت تلك الفترة بمثابة البلسم للجرح الذى عانى منه قبيل مغادرته القاهرة وهيأ هدوء مدينة برن راحة لأعصابه وهدأة لعقله فعادت إليه سكينته.

وقد أتيح له خلال إقامته القصيرة في سويسرا أن يشارك مع زملائه الملحقين العسكريين في مناورتين حربيتين استفاد منهما كثيراً. وكان عمله ينحصر في الإشراف على توريد الأسلحة المتعاقد عليها وتجربتها وتدبير شئون تدريب الضباط المصريين على استخدامها ومتابعة كل ما هو جديد سواء في مجال تطور الأسلحة أو الفن العسكرى. ولم يكد يمر شهران على وجوده في (برن) حتى لاحقته القاهرة بضرورة الحصول على قدر معين من أجهزة وقطع غيار لاغنى عنها لتشغيل أسلحة الدفاع الجوى الصاروخية فإذا به يلقى صعوبات هائلة كان أخطرها تحريم الحكومة الفيدرالية تصدير هذا النوع بالذات من العتاد الحربى إلى الشرق الأوسط، وذهبت محاولاته في إيجاد مخرج عن الطريق الرسمى سدى فقصد (زيورخ) للقاء مدير الشركة المنتجة.

وتدخّل القدر ليحل هذه المشكلة المستعصية حلا لم يخطر على البال، ففى أثناء تناول ثروت العشاء بدعوة من مدير الشركة بقاعة الطعام بفندق (ستورخن) في زيورخ تكشّف لثروت وللمدير السويسرى تآلف بينهما في الذوق الموسيقى وإعجاب مشترك بمؤلفات العباقرة الثلاثة ريتشارد فاجنر وجوستاف مالر وريتشارد ستراوس. ودعاه مدير الشركة إلى العشاء بداره في الجبل في اليوم التالى واستقبله هو وزوجته بالترحيب وفي مستهل الأمسية عزفت الزوجة مقطوعة لشوبير على (الڤيولينه) بمصاحبة زوجها على البيانو وأهدى إليهما ثروت أسطوانة موسيقية فريدة مسجلة تسجيلاً نادراً فأشرقت البهجة على وجهيهما وبادرا بإدارتها قبل تناول العشاء. وأدرك ثروت مدى الأثر الساحر لمثل هذه العلاقات الإنسانية فقد همس له مدير الشركة خلال زيارته له بالفندق في الصباح باستعداده لتدبير الأجهزة التى تريدها القاهرة بشرط أن يتسلّمها بنفسه من مقر الشركة بعد انتهاء العمل اليومى وأن ينقلها داخل عدد من الحقائب الدبلوماسية تتسع للكمية المطلوبة من الأجهزة على أن تتحمل السفارة المصرية مسئولية نقلها والعبور بها خارج الحدود.

وعاد ثروت على الفور إلى برن وأبرق للقاهرة للإسراع بإرسال اثنتى عشرة حقيبة دبلوماسية فارغة كبيرة الحجم ولما وصلت إليه استأجر سيارة صالون ضخمة تتسع للحقائب

وتوجه إلى مقر الشركة في زيورخ في الموعد الذى تم الاتفاق عليه حيث تسلّم الأجهزة وقطع الغيار من مندوب الشركة وعبأها في الحقائب التى تم إغلاقها بالأقفال والختم عليها بالشمع الأحمر. واجتاز ثروت الحدود السويسرية والإيطالية بلا مشكلة بفضل جواز سفره الدبلوماسى وانطلق إلى ميلانو ومنها إلى جنوا حيث كانت إحدى سفن نقل البضائع المصرية على وشك الرحيل إلى الإسكندرية فقابل ربّانها الإنجليزى وعرّفه بنفسه وسلّمه أمراً كتابياً بنقل تلك الحقائب الدبلوماسية إلى ميناء الاسكندرية لصالح وزارة الحربية المصرية فأبى الربّان بغطرسة متعلّلا بأنه غير مصرّح له بنقل الأسلحة والذخائر والعتاد الحربى. وكان الوقت يقترب سريعاً من لحظة إبحار السفينة والسيارة مليئة بالأجهزة التى لا يستطيع ثروت العودة بها إلى سويسرا فتوجّه مسرعاً إلى القنصل العام المصرى فى جنوا المستشار مصطفى السعدنى وشرح له الموقف وطلب منه مساعدته في إقناع الربّان بنقل الشحنة فحاول بدوره بدون جدوى. وفي لحظة فاصلة ذكّر ثروت القنصل المصرى بأن سلطته كقنصل عام لمصر تتيح له في الظروف الاستثنائية عزل الربّان على أن يتولى قيادة السفينة قائدها الثانى المصرى الجنسية، وأنه على استعداد لتسليمه كتابا رسميا يؤكد فيه الظروف الاستثنائية تبريراً لهذا الإجراء. واستجاب القنصل لطلبه وانتقل معه إلى الباخرة ليعلن الربّان بعزله إذا لم يخضع للأمر. وعندما أدرك الربان جدّية الموقف تنازل عن عناده واستجاب للأمر الصادر إليه وأقلعت السفينة إلى الإسكندرية وهى تحمل الأجهزة المطلوبة. وأبرق ثروت إلى القاهرة حتى تتسلم وزارة الحربية الأجهزة وقطع الغيار عند وصول الباخرة.

وفي مستهل عام ١٩٥٤ اتصل عبد الحكيم عامر هاتفياً بثروت كى يعرض عليه العمل ملحقاً عسكرياً في باريس ومدريد لأن ثمة مهام خاصة يريد إسنادها إليه هناك، ولم يتردد ثروت فـي قبول هذا التكليف بعد تفكير لم يتجاوز أربعا وعشرين ساعة. وفي أول فبراير ركب ثروت القطار المتجه إلى باريس مصطحباً أسرته إلى مقر عمله الجديد نادماً على ترك الجو الحالم والسلام الشامل اللذين أحاطا به هو وأسرته مدة خدمته القصيرة في سويسرا متوجسا مما ينتظره في باريس عاصمة النور.

سنوات سعيدة وعصيبة في باريس

كان انتقال ثروت من برن إلى باريس انتقالا من حياة هادئة رصينة الإيقاع إلى بلد محمومة الإيقاع وهو ما كلّفه جهدا كبيرا كى يطوّع نفسه لمسايرة الوضع الجديد. وحتى يتمكن من تقويم لغته الفرنسية فقد استعان بأستاذ فرنسى كان له فضل كبير في إتقانه الفرنسية. وقد حرص أستاذه على أن يزوّده بمعرفة أكثر عمقا بطباع الفرنسيين وأخلاقياتهم وعاداتهم وما تنطوى عليه لغتهم من أسرار فاختار لمطالعته معه كتاب (مذكرات الرائد

طومسون / استطلاع فرنسا والفرنسيين) والذى ظل يلحّ على فكره حتى ترجمه الى اللغة العربية وظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤ . أما طبعته الثانية فتكاد تكون ترجمة جديدة تخالف في الكثير الترجمة الأولى، كما قام بتغيير عنوان الكتاب ليصبح (فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون).

وعلى الرغم من أن مهمة الملحق العسكرى في أية سفارة هى مهمة مستقلة تقوم على جهوده هو ومن معه ولا صلة له بما يجرى بالسفارة، إذ أن تبعيته خالصة للقيادة العامة للقوات المسلحة وعمله الأساسى مقصور على النواحى العسكرية فإن ثروت في باريس وجد نفسه وقد أُقحم إقحاما شديدا في الميدان السياسى. ففي هذه الفترة كانت المعركة على أشدّها بين قوات الاحتلال الفرنسى والوطنيين في مراكش (المغرب) فقام قسم أفريقيا والشرق الأدنى بوزارة الخارجية الفرنسية بدعوة موشى ديان رئيس أركان الجيش الاسرائيلى للإفادة من خبرته الطويلة فيما أسموه (الإرهاب العربى) ويبدو أن ديان هو الذى أوحى بأسلوب القمع الجديد الذى طبقته السلطات الفرنسية في المغرب. وكانت هذه الزيارة بداية حوار جديد من التعاون الفرنسى الاسرائيلى كان أوضح نتائجه التصريح الرسمى الذى أعلنته فرنسا عقب توقيع اتفاقية الجلاء بين مصر وبريطانيا بثمان وأربعين ساعة بأن فرنسا تتعهد بحماية الحدود الاسرائيلية، ثم تدفق أعداد ضخمة من ضباط البحرية الاسرائيلية ليتلقوا تدريبهم بقاعدة طولون البحرية إلى أن توّجت هذه العلاقة بمنح فرنسا وسام (اللچيون دونير) إلى موشى ديان.

وكانت وزارة الخارجية الفرنسية منقسمة على نفسها، فثمة تيار يؤمن بأن فرنسا تسيطر على أكبر عدد من المسلمين في العالم ولذا ينبغى أن تبذل قصارى جهدها لتحسين العلاقات بين فرنسا والعالم العربى، وتيار آخر يرى استخدام العنف ضد الوطنيين العرب لتثبيت أقدام الاستعمار الفرنسى وكان هو التيار الغالب في تلك الآونة. ودأبت السلطات الفرنسية على ممارسة الضغط على السفارة المصرية في باريس لوقف هجوم إذاعة صوت العرب على فرنسا وكانت مصر قد افتتحت إذاعة صوت العرب في يوليه ١٩٥٣ بغرض تكتيل الشعوب العربية وتوجيهها ضد الاستعمار، وهو ما أثار القوى الاستعمارية الفرنسية إلى الحد الذى جعل ثروت يبعث برسالة إلى الرئيس الراحل عبد الناصر في أغسطس ١٩٥٤ اقترح فيها إمكان استغلال إذاعة صوت العرب لمساومة فرنسا في تحقيق الأهداف الوطنية بشرط أن تسند هذه الاذاعة إلى إدارة فنية أنضج خبرة وأكثر اتزانا ودراية بمجريات الأمور من الجهاز الذى كان مشرفا عليها. وأوضح ثروت في رسالته نفسها تطور العلاقة بين فرنسا وإسرائيل تطورا مريبا يحمل في طياته نوايا الغدر والعدوان.

ومع تطور الأحداث السياسية تلقى ثروت من عبد الناصر مايوحى باستعداده لبذل وساطته بين فرنسا والمغرب للوصول إلى حل عادل تجنّبا لإراقة الدماء. ونظرا لما كان يعلمه ثروت من شدّة حساسية الفرنسيين من فكرة الوساطة لذا اقترح على عبد الناصر في خطاب مؤرخ في

السابع عشر من سبتمبر ١٩٥٤ أن يبعث برسالة إلى منديس فرانس رئيس الحكومة الفرنسية يكاشفه فيها بأن الشعوب العربية تأمل في إيجاد حل لقضية المغرب على يديه مثلما فعل من قبل في مشكلتى تونس والهند الصينية. وكان ثمة عدد من رجال الصحافة الفرنسيين التقدميين دأبوا على المناداة بحقوق أهل شمال أفريقيا، كما انبرى عدد آخر من المستشرقين والأدباء والكتاب الفرنسيين للتنديد بأسلوب القمع والإرهاب الذى تتبعه السلطات الفرنسية. وحين حاول وزير المالية الفرنسية (إدجار فور) في إحدى جلسات مجلس الوزراء التأثير على زملائه لقطع العلاقات الدبلوماسية مع مصر تصدّى منديس فرانس معارضا هذه الخطوة. وفي يوم ١٢ نوفمبر ١٩٥٤ أوضح رئيس الوزراء الفرنسى في بيانه قلق حكومته بسبب موقف الحكومة المصرية، فرغم المساعى الفرنسية المتكررة استمرت إذاعة صوت العرب من القاهرة تحرّض الأهالى على الثورة والقتل وتقوم بتشجيع المتطرفين مما أساء إلى العلاقات الفرنسية المصرية، وأن الوقت قد حان كى تقدر الحكومة المصرية مسئوليتها لأن فرنسا لن تتردد في اتخاذ الإجراءات التى تعتبرها لازمة وناجعة إذا استمرت مصر على موقفها.

وعلى الرغم من تلك التهديدات كانت سياسة منديس فرانس قائمة على إمكان التفاهم والتفاوض مع العرب دون اللجوء إلى العنف، غير أن المستعمرين الفرنسيين كان لهم سند قوى داخل الجمعية الوطنية الفرنسية فانتهزوا فرصة الانتفاضات التى هبّت في الجزائر حينذاك لإثارة الرأى العام الفرنسى ضد مصر وهجمات إذاعة صوت العرب.وانطلقت وسائل الإعلام والصحافة تحذّر من أن سياسة المهادنة والتساهل التى ينتهجها منديس فرانس قد أدت إلى الاستهانة بهيبة فرنسا وإلى اندلاع الحركات الارهابية لأول مرة بالجزائر وأن رئيس الوزراء يصفّى الاتحاد الفرنسى وأن الأوان قد حان لإحلال رجل قوى آخر محله.

وكان ثروت قد أبلغ في رسائل عديدة بأن من الحكمة أن تقف مصر موقف المؤازرة لفريق التقدميين الساعى إلى حل قضايا الشمال الأفريقى عن طريق المفاوضات ضد فريق الرجعيين الذى تؤيده اسرائيل لمناهضة العرب، كما كان دائم الإلحاح على ضرورة إسناد إذاعة صوت العرب إلى متخصّصين من الصفوة يدركون أبعاد ما يصدر عنها وما يترتب عليه من نتائج كانت تمسّ أحيانا مصالح وطنية مهمة يأتى في مقدمتها إمداد قواتنا المسلحة بالسلاح الذى كانت القيادة العامة دائمة الإلحاح عليه للعمل على ضمان وصوله، وهو ما كان يضع ثروت في مركز حرج حين يطالب المسئولين الفرنسيين بالسلاح فيطالبونه بوقف الهجوم الإعلامى المصرى على فرنسا.

وفي الثامن عشر من نوفمبر ١٩٥٤ بعث ثروت برسالة إلى عبد الناصر رئيس وزراء مصر وقتذاك أوضح فيها تصوره لما ينبغى أن تكون عليه برامج إذاعة صوت العرب بحيث يكون بثاً موضوعيا ينجح في استقطاب العناصر الفرنسية المعتدلة الذين على رأسهم رئيس الوزراء الفرنسى

نفسه واقترح لذلك اقتراحين أساسيين: أولهما إسناد مهمة توجيه الدعاية بالنسبة للشمال الافريقى إلى هيئة تضم عناصر من الخبراء المتخصّصين في الشئون الأفريقية، وثانيهما ألاّ يخلو البث من تذكير الفرنسيين ببطولات المقاومة أثناء الاحتلال الفرنسى ليستقر في أذهانهم أن ما يقوم به التونسيون والمغاربة المطالبون بتحرير بلادهم من الاحتلال الفرنسى هو اقتداء بنهج الفرنسيين في مقاومتهم للاحتلال الألمانى لبلادهم خلال الحرب العالمية الثانية. وقد اهتم عبد الناصر برسالة ثروت اهتماما خاصا دفعه إلى أن يرسل إليه عبد القادر حاتم رئيس مصلحة الاستعلامات وقتذاك الذى شرح له ثروت في إسهاب اقتراحاته التى تضمنتها رسالته إلى عبد الناصر رئيس الوزراء وأخذا يبحثان معا الوسائل والإجراءات الكفيلة بتحقيق ماكان يرجوه ثروت من جهة الخط الذى ينبغى أن تسير عليه إذاعة صوت العرب بالنسبة لقضايا الشمالى الأفريقى.

ولم يلبث عبد الناصر أن استدعى ثروت إلى القاهرة وبعد أن عرض ثروت عليه تفاصيل الموقف حمّله عبد الناصر رسالة شفهية ودّية إلى منديس فرانس رئيس وزراء فرنسا. وعقب عودة ثروت إلى باريس تحدد موعد لقائه مع الرئيس الفرنسى بمكتبه بوزارة الخارجية في السادس من ديسمبر ١٩٥٤. وبدأ ثروت في نقل الرسالة الشخصية الشفهية التى بعث بها عبد الناصر إلى منديس فرانس، وكانت مزيجا من التحية والتقدير له والإشارة إلى اهتمام الرئيس المصرى بالتصريحات التى أدلى بها الرئيس الفرنسى بشأن الشمال الأفريقى والتى يرى فيها نظرة جديدة لمشاكل شعوب هذه المنطقة وتمهيدا لعصر جديد، كما أكد الرئيس المصرى أنه قرر الاستجابة للرغبة التى نقلها له السفير المصرى بوقف اللهجة العدائية العنيفة في إذاعة صوت العرب والتزامها بنقل المعلومات الموثوق بها. وانتقل ثروت بعد ذلك إلى ذكر ما يأمله الرئيس عبد الناصر من وقف إجراءات القمع العنيف في شمال أفريقيا التى تثير حفيظة الشعوب العربية والإسلامية وعن أمله كذلك في الوصول بالمفاوضات مع تونس إلى حل يكشف للعرب جميعا عن صدق نية الرئيس الفرنسى. وأكد ثروت في ختام المقابلة أن مسعى عبد الناصر هو مسعى تلقائى تحدّده رغبة صادقة في التعاون مع فرنسا دون أن يكون هناك أى ضغط خارجى يدفعه إلى ذلك.

وقد استقبل منديس فرانس الرسالة استقبالا طيبا وعبّر عن شكره للرئيس عبد الناصر وأبدى إعجابه بشجاعته في معالجة الأمور كما عبرّ عن سعادته بتقدير الرئيس لسياسته وبقراره بتخفيف حملات إذاعة صوت العرب وأفاض في شرح سياسته لمعالجة مشاكل تونس والمغرب والجزائر بروح تعترف بطبيعة العصر وحق الشعوب في التطلع إلى مزيد من الحرية. وبعد أن أشاد بشخصية عبد الناصر التى دفعت مصر إلى مكان الصدارة بين الدول العربية ودعمت مكانتها في العالم الخارجى علّق على عبارة سياسة القمع العنيف التى وردت في رسالة الرئيس عبد الناصر

بأنه قد أعلن هدنة في تونس مما دفع المقاتلين إلى تسليم أسلحتهم في طمأنينة كبيرة، كما أعلن عن عزمه على الإفراج التدريجى عن المقاتلين الجزائريين السجناء وكشف عن إفراجه عن الآلاف من المغاربة الذين اعتقلتهم الشرطة دون محاكمة قانونية.

وقد قامت مصر بتعهدها في تخفيف لهجة إذاعة صوت العرب غير أنها كانت هدنة مؤقتة فسرعان ما انكشف التعاون والتنسيق بين جهازى إذاعة باريس وإذاعة تل أبيب وانفضح الاتفاق السرى بينهما، فعادت إذاعة صوت العرب تندّد بالسياسة الفرنسية في الشمال الأفريقى، وبذل ثروت جهوده لتخفيف وقع حملات إذاعة صوت العرب عن طريق عبارات المجاملة الدبلوماسية والحوار الهادئ، إذ كان لايغيب عن باله مصالح مصر العسكرية من حيث تزويد فرنسا لجيش مصر بالدبابات والذخيرة وأسلحة المدفعية وكذا مصالحها الاقتصادية وأهمها مساهمة بنوك فرنسية في مشروع السد العالى وفي شراء القطن المصرى وغير ذلك.

وفي أول ديسمبر ١٩٥٥ تشكّلت حكومة جديدة برياسة (إدجار فور) بعد أن فشل منديس فرانس في الحصول على ثقة الأغلبية في الجمعية الوطنية وظلت مشكلة الشمال الأفريقى هى شاغل الحياة السياسية في فرنسا وأخذت الحكومة الفرنسية الجديدة تتعثر فيما بدأته من إصلاحات في المغرب، وأخذ المستعمرون يطالبون بأن يكون أسلوب القمع المتبع في الجزائر هو نفسه الذى يطبق في المغرب إلا أن رئيس الوزراء ظل مترددا خشية اندلا ع الحرب الأهلية في الشمال الأفريقى بأسره.

وفي صيف عام ١٩٥٥ طلب عبد الناصر من ثروت الحضور إلى مصر وعندما التقى معه أخذ يشرح له الأوضاع في سلاح الفرسان وحاجته الشديدة إلى قائد جديد يعهد إليه بقيادة هذا السلاح الشديد الأهمية وعرض على ثروت تسلم قيادة سلاح الفرسان مع منحه ترقية استثنائية ولم يتردد ثروت في الاعتذار مبرّراً موقفه بأنه لايستطيع قيادة سلاح الفرسان بينما خيرة ضباطه الذين أدّوا أدوارا حاسمة ليلة ٢٣ يوليو قد أودعوا السجون.

جهود ثروت مع الحزب الاشتراكى التى لم يمهلها القدر

لم تلبث انتخابات يناير ١٩٥٦ أن أسفرت عن فوز الحزب الاشتراكى وتشكّلت الحكومة الجديدة برئاسة (جى موليه) وكانت آمال الشعب الفرنسى معقودة عليها للخلاص من مشاكل الشمال الأفريقى لاسيما أن دعاية الحزب كانت قائمة على التنديد بالحرب في الجزائر، وكان الحزب الاشتراكى يتمتع بالأغلبية البرلمانية في الجمعية الوطنية ومن ثم أصبحت يده أكثر انطلاقا من غيره من أحزاب الائتلاف. على أن الصحافة وأجهزة الإذاعة والتليفزيون دأبت على شن حملاتها على مصر في الوقت الذى أخذت فيه الحكومة تستجيب لمطالب اسرائيل بتزويدها بطائرات المستير الحربية.

وبعد مرور أكثر من شهرين على تولى الحكومة الاشتراكية السلطة التقى ثروت مع (المسيو كومان) نائب السكرتير العام للحزب الاشتراكى وعضو مجلس الشيوخ بناء على رغبة الأخير. وفي هذا اللقاء قدم كومان لثروت مبادرة سياسية تتلخص في أن الحكومة الفرنسية ترغب في إجراء مفاوضات حرة مع ممثلين حقيقيين للثوار وخلق ظروف تسمح بإجراء انتخابات حرة وأكد أن الحكومة تطلب من الثوار المناقشة ولاتطلب إليهم التسليم أو إلقاء سلاحهم مع إعطائهم الضمان بحماية أشخاصهم وممتلكاتهم والعفو عنهم. وبادر ثروت بإرسال برقية في اليوم نفسه إلى القاهرة أوجز فيها هذه المبادرة الفرنسية الرسمية طالبا عرضها على الرئيس عبد الناصر شخصيا، وشفع البرقية بتقرير مستفيض إلى الرئيس أوضح فيه العناصر الأساسية التى تدفعه إلى تأييد هذه المبادرة وأوضح في تقريره ما تقوم به أجهزة الإعلام الفرنسية من حملة ضارية ضد مصر متهمة قادتها بأنهم هم الذين يسعون للسيطرة على شمال أفريقيا، كما أوضح قيام فرنسا بجهد كبير لاجتذاب بريطانيا وأمريكا إلى مساندتها في حربها بالجزائر، ووضعها مخططا ماكرا لمنح الاستقلال لكل من تونس والمغرب للتفرغ التام لضرب ثورة الجزائر بالإضافة إلى التهديد المبطّن الذى يلوّح به بعض المسئولين الرسميين باحتمال توقف فرنسا عن شراء القطن المصرى طويل التيلة بما قد يلحق بالاقتصاد المصرى خسارة فادحة.

ومرت الأيام دون وصول رد واضح من مصر على المبادرة السلمية التى عرضتها فرنسا والتى بعث ثروت بتفاصيلها إلى الرئيس في الوقت الذى أخذت فيه الأحداث السياسية الداخلية والخارجية في فرنسا تضيّق الخناق على الحكومة الاشتراكية حتى بات مركزها بالغ الحرج، وتأزمت مشكلة الجزائر بعد أن أخذت الأوساط الغربية تحثّ الحكومة الفرنسية على اتباع سياسة الكبت والقهر والقمع. ونجح الرجعيون الفرنسيون الذين لايؤمنون بغير الحرب في التأثير على الرأى العام في فرنسا.

وأمضى ثروت وقتا طويلا في انتظار رد من القاهرة على المبادرة الفرنسية إلى أن استدعاه الرئيس عبد الناصر خلال شهر مايو للقاء معه ومع معاونيه في القاهرة لتدارس هذا الأمر من كل نواحيه، وكاشف عبد الناصر ثروت بانقسام أعضاء مجلس قيادة الثورة حول مبادرة المفاوضات التى كان قد بعث بها إليه من قبل. وقد كان رأى عبد الناصر هو الوصول الى التحرير الكامل للجزائر بأقل الخسائر الممكنة غير أن جهاز شئون الشمال الأفريقى بالمخابرات العامة كان لايثق بجدّية عروض الحكومة الاشتراكية كما كان يؤمن بأن مواصلة المعارك أجدى من بدء المفاوضات، وانتصر هذا الرأى. وسرعان ما استغلت اسرائيل فرصة إحجام مصر عن التوسط لدى ثوار الجزائر لحثّهم على التفاوض مع فرنسا لإلهاب الشعور الفرنسى المعادى لمصر بينما أخذت اسرائيل تواصل جهودها لتوثيق العلاقات بينها وبين فرنسا مدّعية أنها أداتها الفعالة في قلب الشرق الأوسط مما أدى إلى عقد صفقات سرية تعهدت فيها فرنسا بتزويد إسرائيل بالأسلحة

والعتاد الحربى برغم الاتفاق الثلاثى الذى كان معقودا منذ عام ١٩٥٠ بين أمريكا وبريطانيا وفرنسا بألا تزوّد واحدة منها دول الشرق الأوسط ومن بينها اسرائيل بالسلاح إلا بعد موافقة الدول الثلاث.

والتقى ثروت مرة أخرى في التاسع عشر من يوليو ١٩٥٦ بالمسيو (كومان) نائب السكرتير العام للحزب الاشتراكى الذى سبق تقديمه المبادرة الفرنسية إلى ثروت في أوائل عام ١٩٥٦ وأوضح كومان أن الحكومة الاشتراكية ترغب في مقابلة الممثلين الحقيقيين للشعب الجزائرى. أما المقترحات التى يتقدم بها إلى الجزائريين فهى إعلان الهدنة المكفولة بضمانات كاملة للطرفين وإجراء الانتخابات الحرة والإدارة الذاتية والاعتراف بالشخصية الجزائرية على أن تشرف على الانتخابات لجنة مكونة من فرنسيين وجزائريين. فذكّره ثروت بأن أدنى المطالب التى تقبل بها جبهة التحرير الجزائرية هى إدارة الانتخابات بواسطة لجان من دول محايدة لضمان سيرها في المسار السليم لأنه لايمكن أن تجرى انتخابات حرة في ظل وجود نصف مليون جندى فرنسى على أرض الجزائر، وكذا الاعتراف من جانب الحكومة الفرنسية باستقلال الجزائر قبل المفاوضة فضلا عن إطلاق سراح الأسرى والمعتقلين.

وأوضح كومان استحالة إقدام حكومة فرنسية على الاعتراف باستقلال الجزائر خشية تعرّضها للسقوط الفورى لتحدّيها الرأى العام الفرنسى وخاصة بعد إرسال فرنسا نصف مليون جندى إلى الجزائر. وكان يرى أن على جبهة التحرير دخول المفاوضات بلا شروط مسبقة وأوضح رغبة الحزب الاشتراكى في وقف إطلاق النار بعد إقناع الرأى العام بالتفاوض مع الجزائريين. وفي الوقت نفسه طلب كومان من ثروت أن يدبّر لقاء شخصيا بينه وبين ممثلى الثورة الجزائرية لوضع أسس المفاوضات، وترك لثروت تحديد موعد اللقاء فوعده ببذل قصارى جهده.

وبادر ثروت بمناشدة الرئيس عبد الناصر للعمل بكل ما يملك من قوة ونفوذ على جمع شمل جبهة التحرير لتمثّل الشعب الجزائرى المقاتل في وحدة متماسكة، وسرعان ما وردت من القاهرة توجيهات لثروت بالاتصال بمولاى مرباح الأمين العام لحزب (مسالى حاج) لدعوته إلى لقاء الرئيس بالقاهرة ومحاولة إقناعه بضرورة الانضمام إلى جبهة التحرير لتوحيد الصفوف وإشعار فرنسا أن جبهة التحرير تمثّل شعب الجزائر بأكمله. ولكن القدر لم يمهل كى ينجح هذا المسعى الذى كان من المحتمل أن يغير مجرى الأحداث، فقد اضطرت الظروف السياسية الدولية الرئيس عبد الناصر إلى إعلان قراره التاريخى بتأميم شركة قناة السويس ردا على سحب الولايات المتحدة وبريطانيا تمويلها لمشروع السد العالى وذلك بعد أسبوع واحد من لقاء ثروت بالمسيو كومان فتوارت تلك المبادرة وسط ضجيج الغضب المحموم الذى تملّك حكومة فرنسا والتى وجدت في تأميم شركة القناة ما يبرر لها توجيه الرأى العام الفرنسى ضد حكومة مصر.

وكان ثروت منذ بداية عمله في باريس قد حرص عند نقل المعلومات الخاصة بتسليح

اسرائيل أن يؤكدها من عدة مصادر كى يطمئن إلى صدقها. وعلى الرغم من أن السلطات الفرنسية كانت تحاول إسدال ستار كثيف من السرية على صفقات الأسلحة التى تزود بها اسرائيل فقد استطاع ثروت بفضل جهوده واتصالاته أن يزوّد المخابرات الحربية المصرية بالتفاصيل الدقيقة عن كل صفقة من تلك الصفقات. وفيما يتعلق بالطائرات كان يبرق للمخابرات الحربية بعددها ومسار طيرانها حتى تكلف الملحق العسكرى لمصر في إيطاليا واليونان بتتبّع مواعيد وصول هذه الطائرات عند هبوطها في مطارى برينديزى وأثينا قبل إقلاعها إلى إسرائيل.

وكانت فرنسا تستخدم بيع الأسلحة كوسيلة للضغط على بعض الدول من أجل تأييد سياستها أو على الأقل تخفيف حدة الهجوم عليها. وبرغم محاولات السلطات الفرنسية إقامة العراقيل لمنع تنفيذ عقد بيع خمسين دبابة من طراز AMX (زنة ١٣ طنا) لمصر وكذا عدد من مدافع الميدان من عيار ٧٥ مم وتدريب بعض الضباط المصريين عليها فقد بذل ثروت جهودا مضنية حتى أمكن أخيرا تنفيذ هذه الصفقة بفضل صداقاته واتصالاته الشخصية. ولم تكن ظاهرة تقاضى العمولات على صفقات الأسلحة قد استفحلت بعد بين بعض المسئولين في الدولة تحت ستار سياسة تنويع مصادر السلاح التى ابتدعت في السبعينات. ويكفى ثروت فخرا وشرفا وحسبه عنوانا على نزاهته وطهارة يده أنه عقب وقوع العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ الذى كان يعنى نشوب الحرب بين فرنسا ومصر أن يقوم المسيو مواتسييه مدير شركة (سوفما) الفرنسية الحكومية التى باعت صفقة الدبابات والمدافع لمصر بإرسال سلّة من أجمل الزهور إلى منزل ثروت في باريس ومعها بطاقة كتب عليها هذه العبارة بخط يده: «فى هذا اليوم العصيب أشدّ على يدك مودّعا. فحسبى هذه الزهرات تنوب عنى معربة عن تقديرى وإعجابى بخصم أعدّه من أشرف الخصوم». وحدث عند توصّل الفرنسيين إلى إنتاج الطائرة المستير ٤ أن بادرت الولايات المتحدة بتمويل إنتاج الدفعة الأولى منها وعددها ٢١٥ طائرة لحسابها كى تقوم بتوزيعها بمعرفتها على دول حلف الأطلسى بما فيها فرنسا على أن يكون للحكومة الفرنسية حق التصرف فيما يتم إنتاجه بعد ذلك.

وفي أواخر عام ١٩٥٥ كان موضوع بيع طائرات مستير ٤ إلى الدول العربية وإسرائيل لايزال قيد البحث في وزارة الخارجية الفرنسية وقد تصرفّ ثروت في هذا الموضوع من تلقاء نفسه بأن سارع بإدراج اسم مصر ضمن الدول المطالبة بشراء هذا النوع من الطائرات، كما أوضح للأمير طلال سفير المملكة السعودية في باريس أهمية تقدم حكومته بطلب مماثل لشراء ٣٠ طائرة مستير ٤ فاستجاب الأمير على الفور، وطلب هو الآخر هذه الصفقة لبلاده. كذلك طلبت اسرائيل تزويدها بنفس ذلك العدد من الطائرات. وفي ٢٨ فبراير ١٩٥٦ فوجىء ثروت بنبأ – ثبتت له صحته – وهو أن الولايات المتحدة قد أذنت للسلطات الفرنسية بتسليم ١٢ طائرة من طراز مستير ٤ على سبيل الهبة لإسرائيل وذلك من الدفعة الأولى المعدّة للتوزيع على دول

حلف الأطلسى، وتم الاتفاق بين مندوب اسرائيل والسلطات الفرنسية على شحن هذه الطائرات إلى إسرائيل عن طريق البحر مما كان يرجّح أن الطيارين الاسرائيليين لم يسبق لهم أن تلقّوا تدريبا على ذلك الطراز من الطائرات خاصة أنه قد تم تسليم ٢٤ طائرة أخرى من طراز (أوراجان) إلى طيارين اسرائيليين وقادوا هذه الطائرات بأنفسهم إلى إسرائيل نظرا لأنهم كانوا قد تلقّوا تدريبا عليها من قبل على مدى بضعة شهور بمراكز تدريب السلاح الجوى الفرنسى.

أما طلب اسرائيل الخاص بشراء ٣٠ طائرة من طراز مستير ٤ الذى سبق لها تقديمه إلى السلطات الفرنسية فقد ظل هذا الطلب متأرجحا بين الرفض والقبول. فبينما كانت وزارة الدفاع الفرنسية والجنرال جيوم رئيس أركان القوات الفرنسية متحمسين لفكرة تسليم طائرات مستير ٤ إلى اسرائيل فورا نكاية في مصر بسبب المساعدات التى كانت تقدمها للثوار في شمال افريقيا، كانت وزارة الخارجية الفرنسية تعارض هذه الفكرة أملا في الوصول إلى تفاهم مع الحكومة المصرية بشأن قضية شمال أفريقيا من جهة وبحجة حفظ التوازن في التسليح بين كل من الدول العربية واسرائيل من جهة أخرى. ونتيجة لحملة الكراهية والحقد المدبّرة والتى شنّتها أجهزة الإعلام الفرنسية ضد مصر منذ أوائل عام ١٩٥٦ انضمت وزارة الخارجية الفرنسية إلى هذا الاتجاه المعادى لمصر والمنحاز تماما لإسرائيل بعد أن فقدت الأمل في التفاهم مع مصر، ولذا ففى الوقت الذى رفضت فيه السلطات الفرنسية الاستجابة لطلب مصر وكذا طلب المملكة السعودية بتزويد كل منهما بصفقة من ٣٠ طائرة من طراز مستير ٤ اللتين سبق لهما تقديمهما إلى هذه السلطات في أواخر عام ١٩٥٥ إذا بفرنسا تقوم بالإغداق على إسرائيل وإمدادها بكل ما تطلبه من هذه الطائرات فتسلّمها ١٢ طائرة مستير ٤ في شهر فبراير ١٩٥٦ بمثابة هبة أمريكية لها - كما أسلفنا - كما توجه المدرّبون الفرنسيون إلى إسرائيل لتدريب طياريها. وشجع ذلك إسرائيل بعد تسلّمها الدفعة الأولى إلى طلب دفعة ثانية مماثلة أعقبتها دفعة ثالثة ثم رابعة وخامسة على مدى الشهور الخمسة التالية. ووجدت إسرائيل ترحيبا حارا بها داخل قيادات السلاح الجوى الفرنسى إلى الحد الذى جعل هذه القيادات تتولى إعداد الدفعة الثانية من تلك الطائرات لتسليمها إلى إسرائيل قبل صدور موافقة السلطات السياسية الفرنسية العليا كما قامت بتنفيذ التعديلات التى طالبت بها اسرائيل دون أى اعتراض.

هذا ولم تكن البعثة الاسرائيلية في فرنسا تتعامل بشأن هذه الطائرات مع شركة (مارسيل داسو) وهى الشركة المنتجة لهذه الطائرات والتى تمثل الحكومة الفرنسية - كما كان متبعا - فقد اتضح للقائمقام ثروت أنها كانت تتعامل مباشرة مع وزارة الطيران الفرنسية وتتسلّم طائراتها رأسا من حظائر السلاح الجوى الفرنسى. وعلى الرغم من كل هذه العقبات والأجواء المعادية لمصر فقد تمكن ثروت من الحصول على مواصفات كل الطائرات التى تسلّمتها اسرائيل من فرنسا. وفيما يتعلق بطائرات مستير ٤ فقد سارع ثروت بتزويد المخابرات الحربية المصرية بكل

المعلومات الخاصة بها من جهة أبعادها وأوزانها وأنواع محرّكاتها واستهلاكها للوقود، وكذا كل مايتعلق بالتسليح والسرعات والارتفاعات مع إرفاق ذلك بعدة صور واضحة لها من زوايا مختلفة مما يعد قمة للنجاح الذى أحرزه في عمله كملحق عسكرى.

وحسبي للتدليل على الكفاءة التى أدّى بها القائمقام ثروت عكاشة مهمته الشديدة الحساسية بوصفه ملحقا عسكريا بباريس ومقدرته المنقطعة النظير على تكوين شبكة واسعة موثوق بها من المصادر الوطيدة المتنوّعة والموثوق بها للحصول على المعلومات العسكرية الدقيقة والبالغة السرّية والتى ثبت صحتها في كل الأحوال، أن أثبت هنا الرسالة التى بعث بها اللواء محمد على عبد الكريم مدير المخابرات الحربية في الرابع من يناير ١٩٥٨ الى السفير ثروت عكاشة ولم تكد تنقضى بضعة شهور على وجوده بروما : «أنت تعرف طبعاً أن فرنسا وأخبارها تكاد تكون محجوبة عنا في الوقت الذى أصبحت فيه مورد إسرائيل الأساسى للأسلحة والدبابات والطائرات. لقد كنا سعداء بالمعلومات التى كنت تمدّنا بها عندما كنت في باريس والتى انقطعت تماما بعد نقلك. ولو أنى أعرف وأقدّر مقدار الأعباء التى يمليها عليك منصبك كسفير، ولكنى أطمع في أن تجدّد اتصالاتك ببعض مصادرك القديمة في فرنسا للحصول على ما كنا نحصل عليه في الماضى من معلومات.

ثروت يبعث بخطة العدوان الثلاثى إلى عبد الناصر

في ٢٦ يوليو ١٩٥٦ وعندما كان العقيد ثروت عكاشة يقوم بعمله فى باريس ملحقا عسكريا بالسفارة المصرية أعلن عبد الناصر قراره التاريخى بتأميم شركة قناة السويس. وكان ذلك القرار يعدّ ردا حاسما على صلف أمريكا وتطاولها ورفضها لتمويل مشروع السد العالى وحضّ بقية الدول الغربية على الامتناع عن المشاركة في المشروع. واستقبلت فرنسا قرار التأميم بثورة عارمة، وأخذت أجهزة الإعلام الفرنسية تلهب الأحاسيس وتغرس بذور الكراهية في الرأى العام الفرنسى ضد عبد الناصر وتهيئ الأذهان لقبول ما سوف تتخذه الحكومة من إجراءات عنيفة ضد مصر.

وبات لزاما على ثروت بحكم وظيفته أن يرصد تحركات القوات المسلحة الفرنسية ومناطق احتشادها واستقراء أهدافها فضلا عن تتبع النشاط الاسرائيلى في فرنسا. وكانت فترة عصيبة زاخرة بالعمل الدؤوب ليل نهار في بيئة شديدة العداء ورقابة بوليسية مكثفة وجو إعلامى استفزازى ومثير ومضايقات سخيفة، كما أصبح بعض الأصدقاء والمعارف الفرنسيين يتخوّفون من الاتصال به خشية التنكيل بهم. واهتم ثروت خلال هذه الفترة بمتابعة شحنات الطائرات الحربية والمعدّات العسكرية الفرنسية المرسلة إلى إسرائيل، وكذا ملاحظة تطورات الموقف الإعلامى والسياسى الفرنسى وإبلاغ كل ذلك للقاهرة أولا بأول، كما ركّز جهوده كذلك للوقوف على

انتشار التشكيلات الفرنسية المقاتلة سواء الموجود منها بفرنسا أو ألمانيا أو شمال أفريقيا، وكذا تحركات قوات المظلات الفرنسية التى وصلت إلى قبرص في الرابع من سبتمبر ثم تبعتها طائرات المستير إلى هناك بعد ثلاثة أسابيع.

وفي الثانى عشر من أكتوبر ١٩٥٦ أكدت له بعض المصادر الموثوق بها والتى كان يستعين بها في عمله أن هناك اجتماعات مريبة تتم في الخفاء بين مسئولين فرنسيين واسرائيليين منذ أوائل سبتمبر يشتم منها تدابير موجّهة ضد مصر. وبرغم عدم التوصل إلى تفصيلات محددة عن هذه الاجتماعات فقد سارع ثروت بإبلاغ المخابرات الحربية عنها. وبرغم أن ثروت كان يعلم بأمر ذلك الاجتماع المطوّل الذى عقده (جى موليه) رئيس وزراء فرنسا في مكتبه مع السفير الاسرائيلى فى باريس والذى أُعلن عنه من قبل لكنه يعترف بأنه لم يعلم في ذلك الوقت أية معلومات عن اجتماع (جى موليه) وسلوين لويد وبن جوريون يوم ٢٢ أكتوبر ١٩٥٦ في (سيڤر) تمهيدا لتوقيع اتفاقية العدوان الثلاثى على مصر.

وكان لثروت صديق فرنسى يشغل منصبا حسّاسا – حرص ثروت على كتمان اسمه – تدين له مصر بالفضل في الوقوف على أكثر المعلومات أهمية عن العدوان الثلاثى وكان ثروت قد اعتاد منذ لقائه الأول معه تجاذب الأحاديث السياسية ما جعله يلمس مدى تعاطفه مع حركات التحرر في الشمال الأفريقى واستنكاره للبطش والقمع اللذين تمارسهما القوات المسلحة الفرنسية ضد الثوار الوطنيين، وعندما كان يلجأ إليه ثروت للتثبّت من بعض المعلومات التى كان يحصل عليها من مصادره كان يزيده عنها بيانا مما جعله يحصل على ثقته التامة. وبالإضافة إلى ما كان يتمتع به هذا الصديق من سجايا نبيلة وثقافة غزيرة متنوعة ورؤية سياسية ثاقبة فقد كانت ميوله متفقة مع ميول ثروت في التذوق الموسيقى والأدبى مما جعلهما يرتبطان معا برباط إضافى فضلا عن روابط الاهتمامات السياسية والإنسانية.

وفي ساعة مبكّرة من صباح يوم السبت ٢٧ أكتوبر ١٩٥٦ وكانت الأزمة بين مصر وفرنسا بسبب تأميم شركة القناة فى ذروة توترها وغليانها إذا بهذا الصديق يفاجيء ثروت بالاتصال به في وقت مبكر ويتفق معه على لقاء عاجل في اليوم نفسه وفي مكان قصيّ على غير العادة مما جعل ثروت يدرك خطورة الموضوع. وفي اللقاء الذى جرى بينهما استمع ثروت في اهتمام إلى الأنباء الخطيرة التى كان يحملها صديقه فقد حدّثه في بادىء الأمر عن الاتفاق السرّى بين بريطانيا وفرنسا على غزو مصر والذى كان المفترض أن يقع في ١٥ سبتمبر بالهجوم على الإسكندرية والتمهيد لذلك بتوجيه جملة ضربات مركّزة بالطيران على المطارات المصرية وإنزال قوة من جنود المظلات تسبق عملية الاقتحام للاستيلاء على «رأس شاطيء» حتى يتم تدفّق الجنود والمعدّات وباقى قوات الغزو مع دعم عملية الإنزال بمدافع وطائرات الأساطيل البريطانية والفرنسية على أن تخصَّص جزيرة قبرص لتكون قاعدة للفرنسيين وأن تكون مالطة

قاعدة للبريطانيين، غير أن الجانب الفرنسي عاد فاعترض على عملية الإنزال في الاسكندرية مفضّلا أن تكون في بورسعيد مع حتمية اشتراك إسرائيل في المعركة لزيادة عدد القوات المهاجمة حتى تصبح ٣ إلى ١ مما يزيد من فرص النجاح أمامهم فضلا عن أن اشتراك إسرائيل في الصراع يخلق ذريعة مقبولة للتدخل البريطاني الفرنسي أمام الرأى العام في العالم.

وأوضح الصديق الفرنسي لثروت أن الخطة المذكورة قد ألغيت بعد أن أحسّ واضعوها احتمال تسرب بعض جوانبها إلى مصر واستبدلت بها خطة جديدة حرص على إبلاغ ثروت عليها فور أن وصلت إلى علمه وكان ملخصها أنه: (تم اتفاق جديد بين بريطانيا وفرنسا واسرائيل على قيام قواتهم المسلحة بعُدْوانٍ منسّق على مصر، فتهاجم اسرائيل سيناء لتهيئ الذريعة وتحكم الشرك، وبعد فترة وجيزة تكفى لاستدراج الجيش المصرى إلى سيناء ومحاصرته فيها توجّه بريطانيا وفرنسا إنذارا إلى مصر تتبعانه بتمهيد جوى مركّز يقوم به السلاحان الجويان البريطاني والفرنسى لتدمير المطارات الحربية والتحصينات والأهداف الحيوية والحشود والقواعد العسكرية والدفاعات الساحلية في مصر، ويعقبه إنزال قوات الاقتحام في بورسعيد للاستيلاء على الهدف الرئيسى وهو قناة السويس. وأضاف الصديق الفرنسى أن الخطة تم التصديق عليها نهائيا وسوف تنفذ خلال الأيام القليلة التالية بموعد أقصاه الرابع من نوفمبر حتى تنتهى العملية قبل انتخابات الرئاسة الامريكية في ٦ نوفمبر وأن كل الاستعدادات قد اكتملت للتنفيذ). وعقب انتهاء المقابلة أخذ ثروت يفكر فيما هى أضمن وأسرع وسيلة لإبلاغ الرئيس عبد الناصر بخطة العدوان التى أوصلها القدر بين يديه كاملة حتى يمكنه تدارك الأمر قبل وقوعه. وفكّر في البداية أن يسرع بإبلاغ المخابرات الحربية بهذه الخطة ببرقية شفرية ولكنه خشى أن تحل السلطات الفرنسية رموز الشفرة أو تستدل على مصدر المعلومات ولن تتورّع وقتئذ عن اغتياله أو محاكمته مما يزيد الأمر تعقيدا. وعدل ثروت عن هذه الوسيلة كما استبعد فكرة إرسالها بالحقيبة الدبلوماسية تجنبا لوقوعها في يد أجهزة الأمن الفرنسية فضلا عن خشيته من وصولها متأخرة. وأخيراً عقد العزم على إرسالها مع رسول خاص يكون بعيدا عن شبهات سلطات الأمن الفرنسية بالإضافة إلى أنه سيقوم بتنفيذ تعليماته بكل دقة وأمانة ووقع اختيار ثروت على (عبد الرحمن صادق) الملحق الصحفى بالسفارة المصرية بباريس فقد كان لثروت معه صلات وطيدة وثقته به كبيرة وكذا كانت صلة عبد الناصر به. ودعا ثروت الملحق الصحفى إلى مكتبه على عجل وأحاطه علما بخطورة المهمة التى رأى إسنادها إليه وضرورة وصول رسالته إلى القيادة المصرية بأسرع ما يمكن مما قد يعرضه لخطورة بالغة فأصرّ مع ذلك على القيام بها.

وحرص ثروت على أن تكون رسالته إلى عبد الناصر شفهية تجنّبا لأى احتمال بأن تقع في يد الأعداء. واصطحب ثروت بعد ذلك عبد الرحمن صادق إلى منزله حيث سجّل المعلومات الواجب إبلاغها كتابة وطلب منه استذكارها عن ظهر قلب، موضّحا أن مستقبل مصر يتوقف

على كفاءة ذاكرته. وكلما أعادها طلب منه مزيدا من الاستذكار حتى إذا اطمأن تماما أنها رسخت في ذهنه أحرق الأوراق التى سجل عليها الخطة وطلب منه ثروت إبلاغ هذه المعلومات إلى عبد الناصر شخصيا. وتعمّد ثروت أن يغادر عبد الرحمن صادق فرنسا على أنه في طريقه إلى بروكسل لا إلى مصر وكلف سكرتيرته الفرنسية بحجر تذكرة سفر له إلى بروكسل ذهابا وإيابا على أن يغادر باريس صباح الأحد ٢٨ أكتوبر ويعود – على سبيل التمويه – في اليوم نفسه قبل الثامنة مساء إلى باريس. ولتغطية هذه الرحلة العاجلة المفاجئة كلف ثروت مساعده الرائد عيسى سراج الدين بإعداد حقيبة تحتوى على مصابيح رادار لتشغيل أجهزة المدفعية المضاد للطائرات، وكانت القوات المسلحة المصرية فى أشدّ الحاجة إليها ليحملها عبد الرحمن معه وكأن رحلته إلى بروكسل هى لتوصيل الحقيبة والعودة إلى باريس على الفور.

وفي صباح الأحد ٢٨ أكتوبر ركب عبد الرحمن صادق الطائرة من باريس إلى بروكسل ثم استكمل منها رحلته عن طريق الجو إلى القاهرة فوصلها في الساعة الرابعة والنصف من فجر الاثنين ٢٩ أكتوبر. وفي الصباح توجه عبد الرحمن صادق إلى إدارة المخابرات الحربية بكوبرى القبة حيث سلّم الحقيبة الدبلوماسية التى كانت تحوى لمبات الرادار إلى مدير قسم الملحقين العسكريين ثم اتصل بعد ذلك بسكرتارية الرئيس عبد الناصر فعلم أنه موجود في القناطر الخيرية وأنه سيكون عند الظهر في مكتبه برئاسة مجلس الوزراء حيث يمكن له أن يلقاه هناك ويبلّغه الرسالة. وفي منتصف الساعة الثانية بعد الظهر قابل على صبرى مديرٍ مكتب الرئيس وقتذاك وتركه على صبرى في مكتبه وطلب منه الانتظار وبعد وقت قصير استدعى لمقابلة عبد الناصر وكان يقف في منتصف حجرة مكتبه وكان متجهم الوجه وبعد أن بادله التحية سأله عن الموضوع فأدلى إليه بنص الرسالة التى لقّنها له ثروت في باريس وكان يستمع إليه دون أن يتكلم. ولما انتهى عبد الرحمن من الكلام سأله الرئيس عن المصدر الذى حصلوا منه على هذه المعلومات فأجابه عبد الرحمن بأن العقيد ثروت عكاشة حصل عليها من مصدر داخل العملية نفسها وأنه على ثقة تامة من صحة معلوماته فطلب منه الرئيس أن يكرر على مسامعه الرسالة ثانية ولما انتهى من تكرارها علّق الرئيس قائلا: «مش معقول الكلام ده. مش معقول بريطانيا وفرنسا ينزلوا للدرجة دى» وصافح الرئيس عبد الرحمن صادق ثم غادر المبنى. وعند غروب ذلك اليوم عبرت القوات الاسرائيلية الحدود المصرية متوغلة في سيناء وبدأ تنفيذ خطة العدوان الثلاثى.

وبعد عودة ثروت إلى مصر فور انتهاء العدوان الثلاثى بادر عبد الناصر حين التقى معه بقوله ضاحكا: «لقد نفذنا من ثقب إبرة بعون الله» ثم أردف قائلا: «الحق إنى لم أصدق في مبدأ الأمر إمكان حدوث مثل هذا التواطؤ الثلاثى برغم ما أبلغتنى به، إذ كان حدوث ذلك من المستحيل فى تقديرى» وأحسّ ثروت بعد هذه العبارات براحة تشيع في وجدانه حين رأى أن جهده في منصب الملحق العسكرى كان له جدواه وكان ذلك ختاما رائعا في الواقع للمرحلة

العسكرية من حياته أرضت نفسه وأراحت ضميره.

وعقب مضى بضعة أيام على لقاء ثروت مع الرئيس جمال عبد الناصر توجّه ثروت إلى دار أخبار اليوم لزيارة أحد أصدقائه وهو الأستاذ السيد أبو النجا فالتقى مصادفة على باب المصعد مع الأستاذ محمد حسنين هيكل فاذا هو يرحّب به ترحيبا حارا ويشدّ على يديه مشيدا بما بلغه على لسان الرئيس عبد الناصر عن العمل الباهر الذى قام به بإرساله خطة العدوان الثلاثى كاملة إلى الرئيس قبل أن يبدأ تنفيذها.

ولكن الأمر الذى أثار دهشة ثروت فيما بعد هو أن الأستاذ هيكل عاد بعد مضى ثلاثين عاما وسجل في كتابه (ملفات السويس) الذى نشرت جريدة الأهرام بعض حلقات منه قبل صدوره أن التحرك العسكرى الاسرائيلى الذى يعدّ البداية الفعلية للعدوان الثلاثى، وفقا للخطة الموضوعة، جاء مفاجئا لعبد الناصر وأنه لم يتنبه إلى احتمال التواطؤ حتى بعد أن صدر نص البيان الاسرائيلى عن نزول قوات اسرائيلية في منطقة قريبة من قناة السويس (عملية ممر ميتلا)، وأن عبد الناصر أبدى استغرابه لإقحام اسم قناة السويس في البيان، ولم يصدّق أمر التواطؤ إلا عندما انتهت فترة الإنذار التى حدّدتها بريطانيا وفرنسا لمصر وبدأت أول غارة للطائرات البريطانية على مطار ألماظة الملاصق لبيته.

والحقيقة أن الرئيس عبد الناصر لم يفاجأ بما جرى فإن ثروت بحكم عمله كملحق عسكرى لمصر فى باريس قد أرسل العديد من البرقيات الشفرية والرسائل الخاصة سواء إلى عبد الناصر أو إلى المخابرات الحربية المصرية عقب إعلان الرئيس تأميم شركة قناة السويس في ٢٦ يوليو ١٩٥٦، وكانت كلها تحفل بأدق التفاصيل عن تحركات ومواقع حشد التشكيلات الحربية الفرنسية البرية والجوية والبحرية يوما بيوم، وقد بدأ ذلك منذ شهر أغسطس ١٩٥٦ أى بعد بضعة أيام من إعلان التأميم، فضلا عن أنباء الاجتماعات المريبة بين السلطات الفرنسية وبعض المسئولين الإسرائيليين والتى كانت تفوح منها رائحة التآمر بوضوح وجلاء. وفضلا عن ذلك اختتم ثروت عكاشة المرحلة العسكرية من حياته أروع ختام حين أرسل إلى الرئيس جمال عبد الناصر بخطّة العدوان الثلاثى كاملة بكل تفاصيلها كما انتهت إليه في ٢٧ اكتوبر ١٩٥٦، ولو كان الأستاذ هيكل قد رجع إلى ملفات المخابرات الحربية المصرية كما رجع الى غيرها من الملفات والمراجع الأجنبية لما كان قد سجل في كتابه القيّم أن العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ جاء مفاجئا لعبد الناصر.



وبعد، فلقد أثبت العقيد أركان الحرب ثروت عكاشة طوال الفترة التى قضاها ملحقاً عسكريا سواء في سويسرا أو في فرنسا أنه قد أدّى واجبه بكفاءة عالية، وتمكّن من توظيف علاقاته المتشعّبة بجدارة لتحقيق أهدافه وتنفيذ المطالب والاحتياجات التى أوكل إليه الحصول

عليها بذكاء واقتدار. ولقد كان حصوله على خطة العدوان الثلاثى ضد مصر بجميع تفاصيلها ختاما رائعا للمرحلة العسكرية من حياته التى كرّس كل وقته وجهده خلالها لخدمة وطنه، فقد أدّى الأمانة بكل شجاعة وإخلاص وتفان، وخدم بلاده وثورته الغالية بكل وفاء.

المراجع :

ثروت عكاشة: مذكراتى في السياسة والثقافة. جزءان. الطبعة الثانية. دار الهلال ١٩٩٠ .

ثروت عكاشة دبلوماسياً

السفير صلاح بسيونى

عندما انتقلت للعمل بوزارة الخارجية نقلا من النيابة العامة في أبريل ١٩٥٦، عُيِّنت في إدارة الأبحاث، وكانت إدارة حديثة أنشئت لتواكب المتغيرات السياسية التى حدثت منذ قيام الثورة والحاجة الماسة الى جهاز جديد داخل الوزارة يكون حلقة اتصال سريعة مع رئاسة الجمهورية والمخابرات العامة والمخابرات الحربية ويكون قادرا على تقديم التحليلات والتقديرات السياسية التى يتطلبها الموقف السياسى وعلى نحو يتوافق مع طبيعة النظام وعسكرية قادته وأسلوبه في معالجة السياسة الخارجية، وكانت تضم هذه الإدارة ثلاث شعب رئيسية وهى الشعبة السياسية وشعبة الأمن ثم شعبة الرمز الخاص بالوزارة.

وبحكم ما كان مطلوبا من هذه الإدارة فقد كان العمل بها يعنى مواصلته حتى الساعات الأولى من فجر اليوم التالى، خاصة أنه كان من المعروف حينذاك أن الرئيس عبد الناصر يعمل حتى ساعة متأخرة من الليل ويطلب موافاته بكل المعلومات الواردة من سفاراتنا في الخارج أولاً بأول ومشفوعة بالرأى، والتى كانت ترسل إلى مكتب المعلومات الذى كان يرأسه السيد سامى شرف، وإلى مكتب رئيس المخابرات العامة.

وقد كان نتيجة لهذا الأسلوب الجديد في عمل وزارة الخارجية أن أثارت هذه الإدارة حفيظة العديد من الزملاء في الإدارات السياسية والفنية المتخصّصة بل واتهامها والعاملين بها من الدبلوماسيين بأنهم أصبحوا وزارة داخل الوزارة، وكان اتهاما بحق، فإدارة الأبحاث التى ضمّت صفوة من الدبلوماسيين الشباب كانت دوما أسبق في إبلاغ المعلومات وإبداء الرأى حولها وكانت أيضا أسبق في تلقى المواقف التى يراها الرئيس وإبلاغها على الفور الى الجهاز الرئاسى بالوزارة أو السفارات المعنية بهذا الموقف أو ذاك في الخارج. وإذا كانت أوضاع هذه الإدارة قد فرضت نفسها على هذا النحو، فقد كان ذلك من الضرورات التى تطلّبت أسلوبا جديدا في العمل بوزارة الخارجية سواء من حيث أسلوب التحرير والذى كان يتطلب التلخيص واستخلاص المعلومات من سيل جارف من التقارير والبرقيات الرمزية والصحفية الواردة من سفاراتنا بالخارج ثم سرعة الإبلاغ وإبداء الرأى وتقديم تقديرات مواقف سياسية عاجلة حول الأحداث المتلاحقة التى كانت تحيط بمصر وتتطلب اليقظة والسرعة، وكلها من الأمور التى لم تكن مطلوبة قبل الثورة، حيث كانت التقارير السياسية ترسل الى الديوان الملكى وكان التطويل والعبارات البروتوكولية تضع قارئ التقرير أو البرقية في حيرة حول المراد منه أو ما يسعى كاتبه إلى إبرازه.

كانت وزارة الخارجية تواجه هذا التحول الجذرى في النظام السياسى حيث كانت رئاسة الجمهورية تعطى للسياسة الخارجية أهمية وأسبقية وترى أنه بقدر حماية الثورة من الداخل فإن حمايتها من الخارج تتطلب جهدا ومراقبة متواصلة للأحداث والتيارات السياسية عربيا وإقليميا ودوليا حتى نتمكن من المواجهة والتصدّى لها خاصة بعد أن ازدادت حدّة المواجهة مع اسرائيل في أعقاب سلسلة عملياتها العسكرية ضد غزة وحدود مصر، ثم المواجهة مع حلف بغداد، والتحرك نحو الحياد الإيجابى بعد مؤتمر باندونج، ومعارك التحرير التى ساندت فيها مصر دول الشمال الأفريقى وخاصة المغرب ثم الجزائر، وبداية تنظيم حركات التحرير الأفريقية ضد الاستعمار البريطانى والفرنسى والبرتغالى وضد التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا، ثم كان تأميم الشركة العالمية لقناة السويس ومواجهة مصر لما تعرضت له من مؤامرات جمعيات المنتفعين ومؤتمرات لندن ثم العدوان الثلاثى على مصر.

وبعد أن انتهت حرب السويس، وخلال عملي بقسم أوربا بالإدارة، كان د.ثروت عكاشة قد تولّى منصبه كسفير لمصر في إيطاليا، وعدت مرة أخرى إلى دائرة نشاطه الدبلوماسي من خلال سيل من البرقيات والتقارير التى كانت محل تقدير من جانبنا ثم كانت أيضاً مثار إعجاب بهذا الضابط الشاب الذى عيِّن في هذا المنصب الرفيع ولديه هذه الآفاق السياسية الواسعة والتى تحمل أفكاراً وتقديرات سياسية تلقى الضوء على العديد من المخاطر التى واجهتها مصر بعد حرب السويس ورفض مشروع إيزنهاور.

وإذ طلب مني كتابة فصل في هذا الكتاب عن ثروت عكاشة الدبلوماسي، فهو بالتأكيد شرف كبير أعتز به، لأنه إذا كانت الظروف لم تسعدني بالعمل معه مباشرة، إلا أن ثروت عكاشة الذى تحرك في طليعة ثوار ٢٣ يوليو، وكان أول من انتقل للعمل بالخارج كملحق عسكري أو سفير، حدَّد لنفسه مساراً حقق من خلاله إنجازات سياسية مهمة، ثم إنجازات في الثقافة تعتبر – دون مبالغة – قواعد النهضة الثقافية الشاملة والتى لم تتعرض دون غيرها لنقد، مثلما تعرضت سياسة الرئيس عبد الناصر خلال سنوات حكمه لمصر.



السياسة الخارجية في النظام الرئاسي

ومن المسلم به أنه في النظم الدستورية الرئاسية، فإن السياسة الخارجية للدولة تصبح من الاختصاصات المطلقة للرئيس وبالتالى يصبح للدبلوماسية التى تنفذ هذه السياسة أسبقيتها في اهتمام الدولة، والسفير هو الممثّل الشخصى لرئيس الدولة، وكلما كان هذا الدبلوماسى قريبا من الرئيس ومحلا لثقته، حاز لدى الدولة الأجنبية مكانة خاصة بحكم هذه العلاقة وما يسود الاعتقاد لدى المسئولين فيها بأن هذا الممثل الدبلوماسى «موصّل جيد للحرارة» ويجب الاهتمام به وتقديم

كل الرعاية والتسهيلات له في عمله. وقد يرى البعض أن خطاب اعتماد السفير كمفوض فوق العادة – والذى يتضمن رسالة من رئيس دولته إلى رئيس الدولة المعتمد لديها يؤكد فيها أن هذا السفير محل ثقته الكاملة وأن كل ما يقوله إنما يعبّر به عن وجهة نظره (الرئيس) شخصيا – كافٍ لتحديد مكانة السفير، إلا أن هذه العبارات بكل ما تحمله من مسئولية كبيرة وخطيرة، لا تلقى عمليا ما تستوجبه من اهتمام، إذا ماتبينت الدولة الأجنبية أن السفير لايعدو أن يكون مجرد موظف عام وأن آراءه لاتحظى بالاهتمام في وزارة خارجيته أو لدى رئاسة دولته، وبالتالى نجد أن سفير هذه الدولة في القاهرة يصبح هو – وليس السفير المصرى – صاحب الحظوة في الاتصال وتبادل الرأى في القضايا التى تهم الدولتين. ويرتبط بهذه الأوضاع قضية أخرى لاتقل أهمية، وهى مدى ما للسفير من خلفية لمعلومات حقيقية عن تفكير واتجاهات قيادته السياسية، لأنه كثيرا ما يتعامل السفير مع موقف معين بناء على ما يتصوره من موقف سياسى أو إعلامى في حين أن حقيقة الموقف إما أن تكون بعيدة عن التصريحات والمقالات والإذاعات أو أن هناك نظرة استراتيجية أشمل وأعمّ من هذه القضية، وبالتالى فإن معالجتها دبلوماسيا تتطلب أسلوبا مختلفا يضع في الاعتبار حقائق الموقف وما يفرضه من تعامل معه خاصة أن المصلحة الوطنية وإن بدت ثابتة ولا تقبل التغيير أو التعديل، إلا أن الواقع يشهد في كثير من الأحيان بغير ذلك التصور والذى يتناقض مع عامل الزمن والظروف المتغير، ويكفى الإشارة إلى أن المصلحة الوطنية قد تتطلب في وقت ما العمل على ازدياد حدّة الصراع مع خصم بهدف الردع أو وصولا إلى آخر مراحل الأزمة أو الحرب، ولكن هذه المصلحة الوطنية تقتضى فى وقت آخر وظروف أخرى الابتعاد عن هذه الوسائل والعمل على احتواء الخلاف وعدم تصعيده الى حد الأزمة. وفي الإطارات السابقة وغيرها، فإن السفير لايغرب عن باله منذ وصوله الى الدولة المعتمد لديها أن رسالته الأولى هى العلاقة السياسية والاقتصادية والثقافية والعسكرية مع هذه الدولة بما يحقق المكاسب لبلده وأن هذه المهمة تفرض عليه أن يبتعد بهذه العلاقة بقدر مايستطيع عن مجالات التوتر وأن يكون محبطا لسياسات أخرى معادية تسعى الى إفساد هذه العلاقة، وكل ذلك يحقق في النهاية المصلحة الوطنية لدولته..

ولاشك أن أى قارئ لمذكرات ثروت عكاشة ومتابع لتاريخه السياسى والثقافى العريض، يصل الى نتيجة بأنه ضمن هؤلاء الممثّلين الدبلوماسيين الذين يتمتعون بهذه العلاقة الوثيقة مع رئيس الدولة، ولديه سبل الاتصال المفتوحة معه، ولديه أيضا الحق في اقتراح السياسة تجاه قضية أو موضوع ما، كما أن لديه خلفية سياسية واضحة عن فكر واتجاهات الرئيس، فكل هذه الصفات التى تضع الممثل الدبلوماسى لرئيس الدولة في مركز خاص ومتميز في الدولة المعتمد لديها، توافرت في ثروت عكاشة، سواء كان في موقع الملحق العسكرى أو السفير، وتعلم السلطات السياسية والعسكرية مكانه في الثورة أو في موقعه كسفير وأهمية التحاور الجاد معه كطريق اتصال سريع ومباشر مع الرئيس عبد الناصر.

ولكن كل هذه العناصر المهمة التى شكّلت بالنسبة لثروت عكاشة هذا الرصيد السياسى في مواقفه خارج مصر، يجب ألا تجور على عناصر أخرى لاتقل أهمية بل تتوازى معها في حقيقة الأمر، فنحن هنا أمام شخصية شاب في بداية الثلاثينيات انخرط في مجموعة الضباط الأحرار، وكان على رأس القوى المنظمة لتحرك الجيش المصرى ضد النظام الملكى، ولكنه وهو في غمار هذا الإعداد والترتيب الدقيق، لم يكن بعيدا عن تطور الفكر السياسى المصرى والواقع المصرى بكل انتفاضاته وخلجات شعبه كما كتب في مذكراته، ثم يسعى الى الحصول على دبلوم الترجمة والصحافة من الجامعة وإلى الإلمام بشتى المذاهب الفكرية، ومنغمس في قراءات لفلاسفة السياسة والاقتصاد بدءاً بسقراط وانتهاء برولز ونوريك ومروراً بجان جاك روسو وجون لوك، وهو يخرج من كل هذه الدراسات والقراءات بميل واضح الى الليبرالية والى الديموقراطية والتى لايخفى في مذكراته أسفه أن الثورة لم تحقق هذا الهدف العظيم ولكنه مع ذلك وإدراكاً وقناعة منه بالدستور الأخلاقى الذى هو في رأيه أخطر شأنا من الدستور السياسى، يسعى جاهدا الى أن يعطى جمال عبد الناصر ما يستحقه من تقدير في ضوء إنجازاته ويسعى جاهدا أيضا الى أن يفسّر بموضوعية ماحدث من أخطاء وسلبيات وخاصة منهج الحكم الذى ترسّخ خلال مركزية السلطة. إن هذا الجانب السياسى والثقافى شكّل له رصيدا ضخما استكمل به ما قدمته له الدراسات والخبرة العسكرية، ويكفى أن نشير الى هذا الضابط الصغير الذى يترجم كتابا للعالم النفسى هنرى لنك في ١٩٤٨ ومواصلته السعى على هذا الدرب الثقافى دون كلل أو ملل طوال حياته. ومَنْ يطّلع على مذكراته سيجد سلسلة من التراجم الرفيعة والمؤلفات، ثم فوق كل ذلك ثقافة موسيقية رفيعة تضيف الى الشخصية هذه اللمسة الرقيقة للموسيقى على النفس البشرية.

ولقد كان مثار استغراب في وزارة الخارجية تعيين ثروت عكاشة وهو يبلغ من العمر السادسة والثلاثين سفيرا لدى إيطاليا، وهو منصب لم يكن يتولاه سوى السفراء المخضرمين في السلك الدبوماسى المصرى، ولكن الحق يقال أنه ما لبث أن زالت هذه الدهشة بعد أن تسلّم أعمال منصبه وتكشّف للجميع مدى ما يتمتع به من حسّ سياسى وقدرة على تقديم وجهة نظر بلاده من خلال قنوات اتصال على أعلى مستوى، ثم يجب ألا ننسى أن المجموعة الدبلوماسية التى اختار أغلبهم قبل تولّيه منصبه لم تخف إعجابها بشخصه ونشاطه، وكان لذلك صداه لدى الزملاء في ديوان الوزارة وخارجها. ومادمت أذكر مثل هذا النقد فلابد من إضافة القول بأن المرء كان يتمنى لو أن كل أو أغلب من نُقل من السلك العسكرى الى السلك السياسى في السنوات اللاحقة لتعيين ثروت عكاشة سفيرا في روما، كانوا على هذا القدر من الكفاءة والثقافة والقدرات، ولكن قرارات تعيينهم في السلك السياسى سواء كمكافأة أو تخلّصا من وجودهم في القوات المسلحة أو بحكم الواسطة أصابها الخطأ بالنسبة لعدد منهم، وإن كان بعضهم قد أبلى

بلاء حسناً وأثبت وجوده في كل منصب تولاه، ولعلى أذكر على سبيل المثال وليس الحصر السفير أحمد حسن الفقى والسفير جمال منصور وغيرهم ممن تركوا بصماتهم على العمل الدبلوماسى المصرى، ولاتعنى هذه الإشارة العابرة أن كل السفراء المدنيين الآخرين كانوا بدورهم على المستوى العالى والرفيع المطلوب وإن كانت النسب تختلف في هذا المجال!



ما بين برن وباريس

مارس ثروت عكاشة مهنة جمعت بين الصحافة والأدب وفي كلتيهما كان فارسا يحمل آماله في تخطّى العديد من السدود، وجمعت أيضا بينهما وبين الثورة المفاهيم التى اقتنع وآمن بها، وهى مفاهيم وقناعة لاتستقيم إلا من حيث يجب إظهار الحقائق والبعد بها عن الزيف والكثير من الكذب وقلب الحقائق وادعاء البطولات، ولذلك خرج بمقاله «هكذا قمنا بالثورة» ليشرح ما قام به سلاح الفرسان ليلة الثورة، وتصادف ظهور المقال في وقت كان فيه هذا السلاح يموج بالقلق والتوتر حول مستقبل هذه الثورة ومستقبل الديموقراطية وكانت هناك - فيما يبدو - قناعة لدى قيادة مجلس الثورة بأن هناك ارتباطا عضويا بين الأمرين، مايحدث في سلاح الفرسان والمقال، فصدر قرار مجلس الثورة بإبعاد الضابط الثائر من مصر وتعيينه ملحقاً عسكرياً في سفارة مصر في برن.

ويقول ثروت عكاشة في مذكراته التى تنطق بالألم حول هذه الفترة من حياته، إن هذه النقلة النوعية أوجدته على عتبة فترة من أغنى فترات حياته، وهو يعنى بذلك ماسعى إليه دائما من الاغتراف من مناهل الثقافة بكل صنوفها، ولكن مسئولية الملحق العسكرى كبيرة وهو مكلّف بأن يطلّع على أحدث ماينتج من سلاح وما يتم من مناورات عسكرية وأن يراقب تحركات العدو في الدولة المُعتَمد لديها، فالملحق العسكرى يقدم أوراق اعتماده الى المخابرات الحربية في الدولة التى عيّن بها، وإن كان هذا لايعنى أنه بعثة مستقلة عن البعثة الدبلوماسية ولكنه جزء منها ولذلك فبعد صدور قرار وزير الحربية بهذا التعيين، يصدر قرار آخر من وزير الخارجية يصبح بموجبه الملحق العسكرى عضوا دبلوماسيا بالسفارة ولكن ذلك لم يكن ليشكّل قيدا على حرية واستقلالية الملحق العسكرى والذى يتبع القيادة العامة للقوات المسلحة ولايحيط السفير بأمر إلا اذا كان يتصل بعمل ومهمة السفارة.

ثم إن من مهام الملحق العسكرى التعاقد على ما تطلبه دولته من سلاح أو قطع غيار، وكان هذا المطلب هو أول ما تلقّاه من القاهرة بضرورة الحصول على أجهزة وقطع غيار لاغنى عنها لتشغيل أسلحة الدفاع الجوى الصاروخية. ونجح ثروت عكاشة في تحقيق هذا المطلب رغم تحريم سويسرا تصدير هذا النوع من السلاح الى دول الشرق الأوسط، وهنا لابد أن نلفت النظر الى أمرين، أولهما أن ما تولّد من علاقة شخصية بينه وبين مدير الشركة المنتجة كان نتيجة لهذه

المعرفة الموسيقية العميقة لديه مما أثار إعجاب هذا الرجل السويسرى بهذا الضابط الشاب القادم من القاهرة، وهى علاقة أثمرت في النهاية عن قبول الرجل المخاطر وتدبيره الأجهزة المطلوبة والتى تم نقلها الى مصر من خلال الحقائب الدبلوماسية والوصول بها الى ميناء جنوا لتبحر على إحدى البواخر المصرية، وثانيهما ما يبدو واضحا من أن ثروت عكاشة أقام علاقات طيبة مع زملائه من أعضاء السفارة في برن والدول المجاورة وأنه نجح في أن يكون القنصل المصرى في جنوا الى جانبه، في المواجهة مع ربّان الباخرة الإنجليزى الذى رفض في البداية قبول الشحنة حتى هدّده بعزله.

وانتهت فترة برن بعد فترة لاتتجاوز ستة شهور، ليعين ثروت عكاشة ملحقاً عسكرياً في باريس اعتباراً من أول فبراير ١٩٥٤ وحتى العدوان الثلاثى على مصر في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦. ونجده مرة أخرى، وهو فى هذه الرحلة الجديدة في باريس، قد بدأ عمله وهو يردد كلمات ڤكتور هيجو «بأن باريس أشبه بإنجيل مكتوب بالأحجار» ثم يبدأ كعادته في تلقّى ثقافتها وعلومها على أيدى أساتذة السوربون.

وكان طبيعيا أن تختلف المهمة والمسئولية وأسلوب العمل في باريس عنها في برن، فبينما سويسرا دولة محايدة ولاتتدخل في صراعات سياسية وعسكرية إقليمية أو دولية وليست لها الأطماع الاستعمارية التى كانت مازالت سائدة في تلك الحقبة، فإن فرنسا على النقيض كانت في غمرة المعارك ضد الوطنيين في شمال أفريقيا بدءا من المغرب والجزائر الى تونس ناهيك عن أوضاعها في أفريقيا السوداء.

وتلازم مع هذه المعارك بحث فرنسا عن حليف لمواجهة ماسمّوه «بالإرهاب العربى» ولم يكن أمامها أفضل من اسرائيل عدو العرب ليقدم لها المعونة وليؤسس معها أخطر تحالف عسكرى ومخابراتى كان من ثمرته فى النهاية العدوان الثلاثى ضد مصر وتقديم الخبرة النووية الفرنسية لتصبح اسرائيل القوة النووية الوحيدة في الشرق الأوسط، ثم تقديم أحدث الأسلحة لها لتضمن لها التوازن العسكرى في جانبها ضد الدول العربية.

وفي هذا الجو المشحون بالتوتر بين فرنسا ومصر افتتحت إذاعة صوت العرب في يوليو ١٩٥٣ لتحثّ القوى الوطنية على مقاومة الاستعمار الفرنسى والمطالبة بالاستقلال التام. اختلطت أوراق الملحق العسكرى المصرى العسكرية والسياسية وبدا واضحا أن الجانب الفرنسى الذى يعلم العلاقة الوثيقة والمباشرة بين ثروت عكاشة وجمال عبد الناصر قد استخدمها الى أبعد حد خلال تلك الأزمة، ولذلك نجد ثروت عكاشة يكتب رسالة خاصة الى الرئيس عبد الناصر في الثامن عشر من أغسطس ١٩٥٤ – أى بعد فترة ستة شهور من بداية عمله – يقدم فيها مقترحاته حول ما يجب أن تكون عليه إذاعة صوت العرب، وهى رسالة تقوم على ضرورة تعديل سيكولوجية الإعلام الموجّه للشعب الفرنسى استناداً الى فهم لتاريخه ومقوماته الفكرية والسياسية.

ونفهم من الرد الذى تلقاه ثروت عكاشة من الرئيس عبد الناصر أن الوساطه بين فرنسا والمغرب كانت محل أخذ ورد وأن عبد الناصر وافق على قيام مصر بها، ولم يكن هذا بالأمر الممكن لولا أن الاتصالات السياسية للملحق العسكرى المصرى كانت محورية مع المسئولين في حكومة منديس فرانس، ولذلك فإن ثروت عكاشة – من خلال هذه المراسلات المباشرة مع عبد الناصر – اقترح عليه في ١٧ سبتمبر ١٩٥٤ أن يبعث برسالة الى منديس فرانس يوضح له فيها أن مصر على استعداد لتقديم مقترحات فرنسا الى الوطنيين المغاربة وإقناعهم بها إذا كانت لاتقل عن الاتفاق الفرنسى – التونسى، أى منح الاستقلال الداخلى.

واذا حاولنا تقييم هذه المحاولات التى بذلها ثروت عكاشة مع المسئولين الفرنسيين، فإننا قد نجد مفارقة بين حماسه وقناعته بإمكان الوصول الى حل من خلال تقييمه للوضع السياسى الفرنسى الداخلى، وقناعته بفريق التقدميين الساعى – في تقديره – الى حل قضايا الشمال الأفريقى عن طريق المفاوضات، وذلك في مواجهة فريق الرجعيين الذى تحتضنه اسرائيل لمناهضة العرب، وبين حقيقة موقف القاهرة وعلى الأخص جهاز المخابرات المصرية الجديد والذى كان مسئولا عن التوجيه الإعلامى والمساندة المادية للقوى الوطنية في شمال أفريقيا. ومرجع هذه المفارقة، أنه رغم افتراض علم ثروت عكاشة بهذا الموقف في القاهرة، إلا أنه حاول – بصدق – الوصول الى حل لم يكن من الممكن قبوله لأنه يبدو أن هؤلاء المسئولين الذين كانوا يرفعون تقاريرهم الى جمال عبد الناصر لم يكونوا متحمسين لاقتراحات الملحق العسكرى ولذلك استمرت إذاعة صوت العرب دون تغيير، بل يمكن القول إن القاهرة لم تر بأسا من محاولات واتصالات الملحق العسكرى المصرى من خلال القنوات المفتوحة له وإن لم تعدل في النهاية من سياستها، وهو أسلوب معروف في أن يترك الممثل السياسى ليواصل جهوده كستار للسياسة المرسومة للدولة، ولذلك أتصور أنه لولا العلاقة الشخصية بين ثروت عكاشة وعبد الناصر والثقة المتبادلة بينهما ما كان قد اهتم بإيفاد عبد القادر حاتم رئيس هيئة الاستعلامات الى باريس للاستماع الى آرائه حول صوت العرب، وما كان عبد الناصر ليستدعى ثروت عكاشة ليحمّله رسالة الى منديس فرانس تتضمن الاستجابة للرغبة بوقف اللهجة العدائية العنيفة في الإذاعة المصرية والرغبة في التعاون مع فرنسا. ومما يتفق مع هذا الرأى أن الهدنة من جانب صوت العرب لم تكن سوى هدنة مؤقتة وأن مصر كانت على علم بالتعاون والتنسيق السرى بين فرنسا واسرائيل، ولذلك تحرك ثروت عكاشة مواصلاً اتصالاته في هذه المرة بهدف التهدئة وابتعد عن مقترحاته بالوساطة المصرية.

ونلاحظ أن هذه السياسة، سواء من جانب فرنسا أو جانب مصر تواصلت خلال حكومة إدجار فور الذى خلف منديس فرانس حتى تولى الحزب الاشتراكى الفرنسى الحكم بزعامة جى موليه، وكانت حينذاك قضية الجزائر هى القضية الأولى التى باتت تحكم العلاقات الفرنسية – المصرية، ولذلك ومرة أخرى وبحكم موقع ثروت عكاشة في الثورة

وعلاقته بعبد الناصر، تقدمت إليه هذه الحكومة عن طريق نائب السكرتير العام للحزب الاشتراكى پيير كومان بمبادرة تقوم على إنشاء مجلس موحّد في الجزائر وإجراء انتخابات حرة، وبحيث تسفر عن أغلبية لممثلى الشعب الجزائرى. وبادر ثروت عكاشة بالإبراق الى عبد الناصر بهذه المبادرة ولفت نظر القاهرة الى خطورة الاستمرار في سياستها مما قد يؤثر على مصالح مصر الاستراتيجية وخاصة توريد السلاح وشراء فرنسا للقطن طويل التيلة. ولايبدو أنه كانت هناك استجابة من القاهرة لهذه المبادرة وان جهاز المخابرات المصرية كان وراء هذا الموقف، ولذلك يوجّه ثروت عكاشة نقدا مهذّبا في مذكراته الى هذه «الأجهزة» (ص ١٧٤) بمناسبة العلاقة المتوترة مع بورقيبة وتونس حينما يقول: إن البعضِ من هؤلاء يخيّل لهم أنهم بما تقدّمه مصر من عون يكونون سادة الموقف، وأن لهم على مَنْ يتلقّون منهم العون الكلمة المستجابة، وهو ما كان يعزّ على الأشقّاء قبوله.... فلنا أن ننصح ونشير لا أن نقحم أنفسنا فيما هو من أمورهم ولهم وحدهم. ورغم ذلك، تواصلت اللقاءات مع مندوب جى موليه الذى قدم مقترحات جديدة حول وقف إطلاق النار وبدء مفاوضات بلا شروط مسبقة، واستمر ثروت عكاشة في محاولاته لدفع هذه المقترحات الى دائرة القبول من خلال قناعته وإيمانه بأن قيام لقاء مباشر بين الفرنسيين يشكل اعترافا رسميا بأن هناك شعباً جزائرياً له ممثلوه، ولذلك ناشد الرئيس عبد الناصر بكل قوة – كما ذكر – لجمع شمل جبهة التحرير الوطنى الجزائرية وتوحيد الصفوف، ولم يتم أى تقدم بعد ذلك بعد أن أعلن عبد الناصر تأميم الشركة العالمية لقناة السويس.

لعل هذا السرد الوجيز لدبلوماسية ثروت عكاشة في معالجة قضية العلاقات المصرية – الفرنسية وما ارتبط بها من قضية تحرير المغرب والجزائر، يوضح ويؤكد ما سبق أن ذهبنا إليه من قناعته السياسية بأنه كان من الممكن أن تلعب مصر دوراً سياسياً في قضية التحرير بحكم دورها وعلاقتها مع حركة التحرير في الشمال الأفريقى، وبحيث ينعكس هذا الدور إيجابا على العلاقات الثنائية بين فرنسا ومصر سواء في مجال التسليح، أو احتواء العلاقة الفرنسية – الاسرائيلية المتطورة، أو وقف الحملات الإعلامية ضد مصر، أو تطوير العلاقات التجارية والتعاون الاقتصادى، ولم تكن – كما هو واضح – هناك ردود إيجابية وعملية من القاهرة والتى كانت لها تقديرات سياسية مخالفة، أو الجانب الفرنسى والذى لم يكن بدوره مستعداً للتخلّى عن علاقاته الوثيقة باسرائيل أو المواجهة الحاسمة مع القوى اليمينية سواء في فرنسا ذاتها أو في الجزائر. ولكن حساب هذا الجهد الكبير يُحسب لثروت عكاشة والذى تحرك دون كلل في الإطار الذى رآه محققا للمصلحة الوطنية المصرية، ونجح الى حد كبير في تأجيل المواجهة بين فرنسا ومصر والتى فجّرها قرار تأميم الشركة العالمية لقناة السويس.

العدوان الثلاثى

لم تكن هذه الاتصالات والجهود الدبوماسية لتثنى ثروت عكاشة الملحق العسكرى المصرى في باريس عن الاهتمام بعمله الأصلى في رصد صفقات السلاح الفرنسية لإسرائيل، والتعاون بين المخابرات الاسرائيلية والفرنسية من جهة، ثم الحصول على السلاح الحديث من فرنسا من جهة أخرى. ولاشك أن متابعة ما قام به من نشاط عسكرى في هذه المجالات يستحق التقدير خاصة أن عمله تم من خلال ظروف سياسية صعبة وتيارات داخلية وخارجية تصبّ أغلبها في اتجاه العداء لمصر. وهى ظروف لم توقف ثروت عكاشة عن مواصلة السعى السياسى لتخفيف حدة العداء ضد مصر وسياستها في دعم تحرير الشمال الأفريقى، وهى جهود لابد أنها كانت بدورها محل تفهّم وتقدير من بعض الدوائر السياسية العاقلة، ولذلك لم تكن الأبواب مغلقة تماما، بل من الواضح أن شخصيته واتصالاته أثمرت في تحقيق نتائج مهمة في مجال المعلومات السرية حول العلاقة الفرنسية – الاسرائيلية.

ومن المهم الإشارة في هذا الصدد لما أعلنه الرئيس عبد الناصر في ٧ سبتمبر ١٩٥٥ من وجود اتفاق سرى بين فرنسا واسرائيل وأن الشحنات الأخيرة إلى اسرائيل تضمّنت مائة دبابة فرنسية وعددا من المقاتلات الميستير النفاثة، وفي أول أكتوبر ١٩٥٥ أعلن الرئيس في حديث صحفى أنه «في الوقت الذى تلغى فيه فرنسا صفقتها معنا نراها تنفذ اتفاقها مع اسرائيل.. إن صحف اسرائيل ذكرت أنها تلقت عدداً من الدبابات والطائرات النفاثة والمدافع عيار ١٥٥مم. وفي ١٢ أكتوبر ١٩٥٥ أعلن في كلية الطيران ببلبيس أن المخابرات المصرية حصلت على وثيقة رسمية فرنسية بها بيان كامل بما حصلت عليه إسرائيل من قوى الغرب.

وفي ١٦ أكتوبر أعلن أنه يعلم أن إسرائيل قد تعاقدت على تسلّم أسلحة في العشرة شهور القادمة وأنه لايفكر في جيش إسرائيل اليوم ولكن يفكر فيما سيكون في الغد... إن كل هذه التصريحات التى أدلى بها عبد الناصر في ١٩٥٥ توضِّح أن الملحق العسكري المصري في باريس هو الذى أبلغ القاهرة بها، وتوضِّح أيضاً أنه ماكان من الممكن أن يكون للقاهرة ثقة في السياسة الفرنسية ومبادراتها السياسية وما تم من آراء حولها.

وعند مراجعة مذكرات ثروت عكاشة نجد أنه يقول: إنه «في ٢٧ أكتوبر اتصل بي الصديق الفرنسي الذى يحتل منصباً حساساً ومازلت أحرص على عدم ذكر اسمه والذى قدَّم له معلومات تفصيلية حول التآمر الثلاثي ودخول إسرائيل طرفاً أساسياً في خطة الهجوم الفرنسى – البريطاني، ولذلك وخشية تجنُّب إرسال هذه المعلومات شفهيا إلى عبد الناصر، وهو ما تم بالفعل عقب وصول رسوله إلى القاهرة ومقابلته لعبد الناصر في ظهر يوم ٢٩ أكتوبر. ومعروف – كما وردت في مذكرات ثروت عكاشة وغيرها – أن عبد الناصر لم يصدِّق أنه يمكن أن يقع مثل هذا الهجوم الثلاثى على مصر، ولكن هذه ليست قضيتنا هنا وليست محلا لتحليل هذا الموقف وأسبابه.

فالمهم هو أن ثروت عكاشة قد أبلغ السفير المصري في باريس في نفس اليوم– أي ٢٧ أكتوبر– بما لديه من معلومات عن العدوان الثلاثي الوشيك علي مصر، وهو ما يدلّ علي التعاون والتنسيق الذي كان قائماً بين الملحق الحربي والسفارة، وهو أمر محمود يدلّ علي وعي تام بتكامل عمل البعثة الدبلوماسية. ولعلنا نجد مثالا آخر علي هذا التعاون حينما طلب الملحق الصحفي الإسرائيلي مقابلة ثروت عكاشة فاصطحب معه مستشار السفارة حسن ماهر في هذا اللقاء.

وهكذا انتهت مهمة ثروت عكاشة كملحق عسكري في باريس مع قطع العلاقات الدبلوماسية بين مصر وفرنسا، وكان عبد الناصر قد أبلغه في يونيه ١٩٥٦ بأنه تقرر خروج الضباط الأحرار من خدمة القوات المسلحة إلى وظائف مدنية، وأنه سيتم نقله إلى وزارة الخارجية بدرجة سفير ليتم تعيينه سفيراً في باريس، وبالطبع لم يتم ذلك بسبب قطع العلاقات وتحول الوضع من باريس إلى روما حيث صدر القرار الجمهوري بتعيين ثروت عكاشة سفيراً فى روما.

ولكن متابعة نشاط الرجل وهو سفير فى روما توضح لنا أن ما حقَّقه من صلات مع المسئولين الفرنسيين خلال فترة عمله في باريس، دفعته إلى مواصلة دور مهم في العلاقات المصرية – الفرنسية، بل إن قطع العلاقات الدبلوماسية لم يمنعه من مواصلة جهوده من أجل الحصول على درجة الدكتوراه من جامعة السوربون حيث تمت مناقشة رسالته حول «صدى مدرسة التصوير الانطباعية بفرنسا في الموسيقي» في ٣٠ مارس ١٩٦٠، وتقرر منحه درجة الدكتوراه في الأدب بمرتبة الشرف الأولى.

غير أنه يجب ألا تمر الفترة مابين عودة ثروت عكاشة إلى القاهرة وتعيينه سفيراً في روما في أكتوبر ١٩٥٧ دون ملاحظتين أساسيتين:

أولاهما : أنه رغم أنه لم يكن صاحب منصب رسمى، إلا أن اتصالاته السياسية لم تتوقف مع الفرنسيين، وأنه حينما اتصل به الأستاذ بلاشير عميد معهد الدراسات الإسلامية والشرقية بجامعة السوربون في مايو ١٩٥٧، كان يحمل رسالة شبه رسمية من الخارجية الفرنسية تهدف الى إعادة العلاقات مع مصر أو على الأقل استئناف العلاقات الثقافية، وأعقب ذلك لقاء آخر في يونيو وبرفقة مارسيل فور مدير البعثة العلمانية الفرنسية ليبلغاه برسالة أخرى من الخارجية الفرنسية بأن هناك تصوراً جديداً للعلاقة مع مصر والتفاهم معها. ونعرف أن هذه الاتصالات مع المسئولين في فرنسا لم تتوقف وأن هذا التحرك الفرنسى أدى الى استئناف العلاقات الدبلوماسية في أبريل ١٩٦٣ (وكان كاتب هذه السطور رئيسا لبعثة رعاية المصالح المصرية في باريس وعين قائما بالأعمال بالنيابة بعد عودة العلاقات حتى وصول السيد / جمال منصور كقائم بالأعمال أصلى بعد ذلك بعدة شهور، ثم السفير عبد المنعم النجار كأول سفير لمصر بعد عودة العلاقات.

وثانيتهما: أن اتصالات ثروت عكاشة خلال عمله فى باريس شملت شخصيات فرنسية

معادية للصهيونية مثل الصحفى الفرنسى روبير بارا وغيره، وإنه من خلالها عرض ناحوم جولدمان رئيس المؤتمر اليهودى العالمى في ذلك الوقت، من خلال ممثله چوزيف جولدن، العمل من أجل إقرار السلام وطلب جولدمان اللقاء مع عبد الناصر، وتكرر اللقاء في سبتمبر ١٩٥٧ مؤكدا مرة أخرى الرغبة في اللقاء وبحث قضية السلام. ومن الواضح أن عبد الناصر لم يكن يثق كثيرا في جدّية هذه الاقتراحات أو لم يكن على استعداد وهو في قمة زعامته للمنطقة العربية، أن يغامر بمثل هذا اللقاء خاصة أنه لم يكن مجهولا في ذلك الوقت أن جولدمان وزعماء اسرائيل يتصلون سراً بالأردن، فضلا عن أن الحسابات السياسية داخل اسرائيل لم تكن تعطى للكتلة السياسية المؤيدة لجولدمان حظا كبيراً في أن تحصل على أغلبية ضد حزب العمل، وأن جولدمان كان يسعى من خلال هذه الاتصالات والمناورات الى أهداف سياسية شخصية.

ورغم هذا الموقف فإن جولد مان لم يتوقف عن محاولاته وحتى بعد أن أعرب في حديث لمجلة الإكسبريس الفرنسية في مايو ١٩٥٨ عن آرائه، إلا أن القاهرة تحفّظت. وكما يقول ثروت عكاشة في مذكراته (٣١٩) إن الآراء تأرجحت في القاهرة بين مؤيّد لمواصلة هذه اللقاءات بحذر شديد وبين معارض لها وإنه وإن كان لابد من مواصلة هذه اللقاءات فلتكن على يد غيره أو جهاز آخر وبهذا انتهت صلته بهذا الموضوع نهائيا.

السفير ثروت عكاشة

وصل السفير الشاب ثروت عكاشة الى روما وهو يحمل معه هموما عديدة لبلاده التى واجهت العدوان الثلاثى بكل ضراوته ثم ما لحقه من آثار سياسية واقتصادية وعسكرية بعد أن تم انسحاب القوات المعتدية البريطانية والفرنسية ثم الإسرائيلية من عرض مشروع أيزنهاور على مصر لتدخل طرفا في الحرب الباردة وتنطوى تحت لواء القوة الأعظم الأمريكية والتى برزت بمفردها في الغرب بعد أن أفل ما بقى من نفوذ بريطانى وفرنسى في منطقة الشرق الأوسط، ورفضته مصر التى تحمل بدورها لواء القومية العربية والتحرر الوطنى والحياد الإيجابى، وكان من الطبيعى ألاّ تكون إيطاليا بعيدة عن الموقف الغربى والعداء للاتحاد السوڤييتى وأن تتشكل حكوماتها المتعاقبة من تحالف قوامه مواجهة قوة الحزب الشيوعى الإيطالى، ولكن هذا الاتجاه الثابت في السياسة الإيطالية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية لم يكن يمنع من نظرة إيطالية خاصة نحو حوض البحر الأبيض المتوسط في اتجاه الجنوب بحكم الجغرافيا السياسية والتاريخ القديم والمعاصر، وبحيث حاولت إيطاليا أن يكون لها دور نشط يحقق لها مصالحها من جهة ثم يُرضى السياسة الأمريكية في تلك المرحلة من الحرب الباردة.

ولأن ثروت عكاشة خلال عمله كملحق عسكرى لم يعزل نفسه عن بقية أعضاء السفارة التى عمل بها سواء في برن أو باريس، وكان محل حب وتقدير من زملائه الذين

استعان بهم، ولم يبخلوا عليه بأى جهد أو اتصال يطلبه منهم، فقد طلب عند تعيينه سفيرا في روما أن يكون ضمن معاونيه عدد من الزملاء الذى خبرهم في باريس، ومثل هذا الطلب من الحقوق المكتسبة للسفراء في الدول الكبرى والتى يتطلب العمل في سفاراتها أن يكون هناك تفاهم بين السفير ومعاونيه. وقد رأيت أن أتصل ببعضهم عندما طلب منى كتابة فصل في هذا الكتاب وهم: كمال علما وسميح زايد ومصطفى فهمى، ونجحت في الاتصال بسميح زايد الذى أفاض في التعبير عن نظرة مليئة بالحب والتقدير لثروت عكاشة وما بذله من جهد سياسى واجتماعى خلال الفترة القصيرة التى عمل فيها وزملاؤه تحت رئاسته في البعثة الدبلوماسية بروما.

ونلمس على الفور عند قراءة مذكرات ثروت عكاشة أنه اتجه على الفور نحو هدف تعزيز العلاقات بين مصر وايطاليا، وأنه عندما قدم أوراق اعتماده الى الرئيس جرونكى رئيس الجمهورية الايطالية في ٩ نوفمبر ١٩٥٧ (أى بعد أقل من عشرين يوما من وصوله الى روما) عبّر له الرئيس عن الرغبة في تجديد الدعوة للرئيس عبد الناصر لزيارة إيطاليا زيارة رسمية، كما أنه وجّه للرئيس الإيطالى الدعوة التى كلّفه بتقديمها الرئيس عبد الناصر لزيارة مصر.

ومن الواضح أن زيارة الرئيس عبد الناصر لإيطاليا كشفت للسفير ثروت عكاشة – كما يقول – الكثير من خفايا السياسة الخارجية في حلف شمال الأطلسى، فنلاحظ أنه منذ قدم أوراق اعتماده وكل الاتصالات التى تمت بينه وبين وزير الخارجية الإيطالى السنيور بيلا، تدور حول أهمية معالجة هذه الزيارة لتتم في الإطار السياسى المناسب، وهو الأمر الذى تبين أنه لايرتبط بوجهة نظر إيطاليا فحسب، وإنما تدخلت فيها الاتجاهات الأمريكية والاسرائيلية والتى كان لها دور رئيسى في الحملة السياسية والاعلامية ضد مصر واتهامها بأنها تسير في طريق الشيوعية.

وفي مواجهة هذه الحملة والتى صاحبتها تساؤلات عديدة من جانب المسئولين في الخارجية الإيطالية حول سياسة مصر في المنطقة العربية، كان ثروت عكاشة مدافعا وشارحا ومحلّلا للسياسة الخارجية المصرية ومفنّدا هذه الاتهامات المتصاعدة، وتفسير علاقة مصر بالاتحاد السوفييتى وحاجتها الى السلاح في مواجهة التسليح الرهيب الذى تتلقاه اسرائيل كما لم يألُ جهدا في إيضاح مشكلة فلسطين وسياسة التوسع الاسرائيلى.

وخلال الفترة القصيرة التى أمضاها ثروت عكاشة في روما، أعلنت الوحدة بين مصر وسوريا في فبراير ١٩٥٨، ومن خلال اتصالاته تبين له أن الاعتراف السياسى من جانب إيطاليا بالدولة الجديدة كان يرتبط بالخوف والقلق من انتشار الوحدة وهو ما يخلّ – في نظر الغرب – بالتوازن الدولى في البحر المتوسط أو أن تكون هذه الوحدة بداية لاتحاد يضم الدول الإسلامية. ولعل حقيقة التخوّف هو ماكان من الممكن أن يترتب على انتشار الوحدة من خطر يهدّد

اسرائيل وأن يزداد النفوذ السوڤييتى في المنطقة من خلال هذه الوحدة والتى تضم دولتين رئيسيتين لهما علاقات متطورة مع موسكو وهما مصر وسوريا.

على أن من أهم ما تعرضت له هذه الفترة من عمل السفير ثروت عكاشة هو الاقتراح الإيطالى بإنشاء منظمة اقتصادية لدول حوض البحر الأبيض المتوسط، وهو مشروع كان يدخل في حينه ضمن المحاولات الغربية لمواجهة الاتحاد السوڤييتى. ويبدو أنه بعد فشل مشروع أيزنهاور، تحركت إيطاليا لتقدم هذا البديل والذى يتضمن تقديم مساعدات غير مرتبطة بشروط، كما كان وزير الخارجية الإيطالى يردد أنه لاتوجد شروط سياسية وعسكرية لصالح الغرب، وإنما كان من الملاحظ أنه كلما تحدث الوزير الإيطالى في هذا المشروع، فإن الحديث ينتقل الى ضرورة الحد من توسع النفوذ السوڤييتى وامتداده الى شمال أفريقيا، وهو ما يفسّر بدوره أن المشروع لم يكن يقصر اهتمامه على مصر وإنما يهدف بالضرورة الى ضم دول الشمال الأفريقى عندما تتحرر وتستقر أوضاعها بعد الاستقلال.

ومن المناسب الإشارة في هذا الصدد، الى أنه في الوقت الذى كانت فيه إيطاليا تعرض مشروعاتها، كانت إسپانيا تتحدث في مشروع آخر لوزير خارجيتها السنيور أرتاخو حول التعاون بين دول البحر الأبيض، كما كانت فرنسا تفكر في مشروع آخر يركّز على دول الشمال الأفريقى، ولكن كما أتذكّر، فإن القاهرة كانت تنظر بعين الريبة والشك لهذه المشروعات باعتبارها محاولة لجرّ مصر بعيدا عن سياسة الحياد الإيجابى أو تمييع قضية الصراع العربى – الاسرائيلى.

ومن الواضح أن ثروت عكاشة نجح فى أن تكون له في روما مكانة خاصة بين المسئولين بدءا من رئيس الجمهورية الى رئيس الوزراء الى كبار المسئولين في وزارة الخارجية، وأنه على قصر المدة التى أمضاها بذل نشاطا اجتماعيا مكثّفا من خلال العديد من الحفلات التى أقامها في السفارة والتى ضمّت النخبة من أهل السياسة والاقتصاد والصحافة والثقافة، وأنه نجح في أن يتفهّم حقائق السياسة الخارجية الإيطالية والتيارات الحزبية والسياسية الخارجية التى تتجاذبها والصراعات بين القوى المختلفة ومدى النفوذ في تيّارى اليمين والوسط بالحزب الديموقراطى المسيحى والحزب الاشتراكى والحزب الاشتراكى الديموقراطى، وأن كل ذلك أدّى الى أن السياسة الخارجية الإيطالية لم تكن تستطيع الثبات على خطط محدّدة نظرا لتضارب وجهات النظر الحزبية وقلقها، بل نجد أن تقييم ثروت عكاشة في النهاية هو أن إيطاليا لها مصالحها في أسواق الدول العربية ولكنها مرتبطة بالسياسة الغربية ومن الممكن خضوعها الكامل للضغط الغربى، وأن السبيل العملى هو توثيق علاقات مصر معها عبر التعاون الاقتصادى.

وقد أدّت هذه الأوضاع المتضاربة والتيارات المعادية الى حملة إعلامية عنيفة ضد إتمام

زيارة الرئيس عبد الناصر لإيطاليا وإلى تأجيل الموعد المقترح للزيارة أكثر من مرة، ولكن الأهم الذى كشفت عنه هذه الحملة ما تأكد للسفير المصرى من تدخل رسمى أمريكى لإلغاء الزيارة وما تأكد أيضا من خلال حصول السفارة على ثلاث وثائق سرية تكشف عن أن رئيس إيطاليا ورجال الصناعة يرغبون في أن تتم هذه الزيارة لتوافقها مع مصالح بلدهم في الشرق الأوسط. وفي النهاية لم يكن هناك بد من أن يغلق الملف الخاص بهذه الزيارة والتى أخذت الكثير من وقت وجهد السفير ثروت عكاشة ومعاونيه. ولعل ما يمكن ذكره كملاحظة إضافية أن السوفييت بدورهم أصابهم القلق من هذه الزيارة وأهدافها وعما إذا كانت إيطاليا تسعى للتقريب بين مصر وبريطانيا وفرنسا أو السعى لجرّ مصر الى دائرة الأحلاف الغربية، وهو الأمر الذى يوضّح مسار الصراع بين الغرب والشرق خلال الحرب الباردة وتأثيره على سياسات الدول التى انتهجت سياسة الحياد الإيجابى وقتئذ.

وتتضمن مذكرات ثروت عكاشة عن هذه الفترة الغنية بالعمل الدبلوماسى المكثّف، الوثيقة السرية الإيطالية التى حصلت عليها السفارة حول مباحثات جولدا مائير ورئيس الوزراء فانفانى في ٩ أغسطس ١٩٥٨. ومن الغريب أن من يقرأ كلام جولدا مائير منذ أربعين عاما، لايجد فوارق كثيرة بين الأمس واليوم: فإسرائيل تتوق للسلام ولن تكسب شيئا من الحرب! واسرائيل وتركيا هما الدولتان الوحيدتان في المنطقة التى لايمكن غزوهما من الداخل.. ولم ينقطع التحالف بينهما منذ قيام دولة إسرائيل في ١٩٤٨! – هناك خطورة على لبنان! فالاتحاد السوفييتى لايريد الحرب وعلى الغرب أن يتفق معه على عدم المساس بدولة من دول الشرق الأوسط – أفضل الحلول بذل العطاء الغربى لتأمينها وتمكينها من الدفاع عن أراضيها – اسرائيل تفهم وتدرك نفسية شعوب الشرق الأوسط، والغرب يرتكب أخطاء كبيرة وعليه الاستماع الى آرائها! – قرارات الأمم المتحدة لم يعد لها وجود بعد أن خسر العرب الحرب – إذا سقط الأردن صريعاً للناصرية ستضطر إسرائيل الى الإسراع باحتلال القدس القديمة!

لعل القارئ يتساءل: هل تغيّرت أفكار وسياسات إسرائيل خلال أربعين عاماً وحتى الآن؟

كان من الطبيعي أن يثير وصول هذه الوثيقة السرية الى القاهرة اهتماماً بالغاً، وقدم السيد حسين ذو الفقار صبرى مستشار الرئيس في ذلك الوقت شكره للسفير ثروت عكاشة على هذا المجهود الرائع[1]. على أنه يجب القول إن ملاحظة المستشار حسين ذو الفقار حول خطورة وصول هذه المعلومات إلى الخارجية وعدم ضمان المحافظة عليها لم تكن في محلها، خاصة أن تقرير السفير حمله إلى الخارجية – الأبحاث – حامل حقيبة دبلوماسية وأرسل هذا التقرير المهم على الفور للرئاسة ولم يتم توزيعه داخل الوزارة، واكتفى السفير ابراهيم صبرى مدير الأبحاث في ذلك الوقت بعرضه شخصيّا على الدكتور محمود فوزى وزير الخارجية. ومع ذلك فإن هذه الملاحظة تفيد أيضاً بما كان يسود الأجهزة الرئاسية من رغبة في الاستئثار

بالمعلومة وتقديمها للرئيس فقط. وأضيف أن السيد حسين ذو الفقار نفسه عندما أصبح نائباً لوزير الخارجية كثيراً ما شكا من عدم وصول بعض المعلومات السياسية إليه التى تصل للرئاسة دون أن يحاط بها علماً!

وخلال زيارة السفير ثروت عكاشة للقاهرة في أغسطس ١٩٥٨، التقى بالرئيس عبد الناصر وعرض عليه الموقف وخاصة موقف فانفانى والذى قدَّر السفير أن رئيس الوزراء الإيطالى صديق لمصر وحريص على التعاون معها والعالم العربى، ونجح في الحصول على موافقة الرئيس على تصفية المسائل المعلّقة مع إيطاليا، ووجَّه لفانفانى الدعوة لزيارة مصر. وقد تمت الزيارة لمصر بعد انتهاء مهمة ثروت عكاشة وعودته إلى القاهرة وتعيينه وزيراً للثقافة، وكان مما آلمه أنه برغم علاقته الوثيقة برئيس الوزراء الإيطالى فإنه لم يكن عضواً رسمياً فى وفد المفاوضات المصرى وهو ما علّق عليه بأنه «دليل على ما كانت الأمور تدار به وفق الأهواء».

مرة أخرى جولدمان

ولم يكن متصورا في الحقيقة أن يفقد ناحوم جولدمان رئيس المؤتمر اليهودى العالمى خط اتصالاته مع ثروت عكاشة والذى بدأ في باريس عن طريق مبعوثه چوزيف جولدن، ولذلك عاود الأخير الاتصال به في روما للتشاور حول الموقف بعد إعلان الجمهورية العربية المتحدة وما يجب عمله لتفادى الحرب مع اسرائيل، ثم قدم اقتراحه الغريب بأن تمنح اسرائيل دولة الوحدة ممرا يربط بين إقليمها الشمالى والجنوبى! وبعد شهر عاد في ٢٤ مارس ليكرر ما يقترحه جولدمان للقاء الرئيس عبد الناصر، ثم تساءل عن اقتراحه حول الممر، ونجد أن ثروت عكاشة رد عليه فورا بأن فكرة الممر تبدو عبثية ولن نقبل أن يكون هناك ممر تحت رحمة الإسرائيليين.

وفي ١٥ يونيو عاد جولدن للقاء ثروت عكاشة وكان محور اللقاء ما سيكون عليه موقف جولدمان في الانتخابات الإسرائيلية وهل مصر مستعدة لتشجيعه على خوض المعركة السياسية للقضاء على سياسة بن جوريون؟ ولم يكن هناك بالطبع رد على هذا العبث السياسى الجديد والذى يطلب من مصر أن تساند صهيونياً ضد آخر خاصة أن كل الحسابات السياسية كانت تؤكد أن جولدمان سيخسر هو وحلفاؤه وأن قوة بن جوريون قادرة على سحق جولدمان في المعركة الانتخابية.

ومع كل هذه اللقاءات التى لم تسفر عن نتيجة اللهم إلا التعرف على الخلاف بين جولدمان وبن جوريون، عاد المبعوث للقاء ثروت عكاشة في ١١ سبتمبر ١٩٥٨ ليقدم مقترحات جديدة لإدماج اسرائيل ضمن المنطقة العربية! وكان طبيعيا - كما يقول ثروت عكاشة - أن ترفض القاهرة هذه المقترحات وأن تتأرجح الآراء فيها حول مواصلة أو عدم مواصلة هذه اللقاءات، وفى كل الأحوال فإن مواصلتها يجب أن تتم على يد غيره أو جهاز آخر.

العلاقات مع بريطانيا وفرنسا

سبق ان أوضحت في أكثر من موضع من هذا العرض الموجز حول ثروت عكاشة الدبلوماسى، أن الدول التى عمل بها كانت تعلم موقفه في الثورة وعلاقته بعبد الناصر وأنه – وهو في الخارج – شكّل أقصر طريق الى التفاهم والحوار مع النظام المصرى، ولذلك فإنه بعد مضىّ مايقرب من شهرين على ثروت عكاشة سفيراً في روما، طلب روبرت واطسون مدير الإدارة الأفريقية بالخارجية البريطانية مقابلته في ٢٤ نوفمبر ١٩٥٧ ليبلغه صراحة الرغبة في أن تعيد مصر علاقاتها مع بريطانيا بطريقة متدرجة لاتثير المتزمتين والذين لايزالون يذكرون مرارة المعركة التى حدثت إبان العدوان الثلاثى، وأثار في الوقت نفسه قضية الجاسوسين البريطانيين سوينبرن وزارب دون ربط بين الأمرين، واقترح ثروت عكاشة أن يبدأ الأمر بتمثيل تجارى وقنصلى لرعاية المصالح المالية والتجارية والفردية. وفى ديسمبر وافقت الحكومة المصرية على إقامة تمثيل تجارى وقنصلى وتمثيل محدود عقب توقيع الاتفاق المالى بين مصر وبريطانيا وكذلك العفو عن الجاسوسين البريطانيين.

وقد استغرقت المباحثات المالية بين البلدين فترة طويلة لم تسمح بأن ينفذ الاقتراح بأن تكون هناك بعثة لرعاية المصالح في بريطانيا أو يتم فتح المكتب التجارى أو التمثيل القنصلى، واستمر هذا الوضع حتى نوفمبر ١٩٥٩ حيث تم الاتفاق على عودة العلاقات الدبلوماسية بين مصر وبريطانيا اعتبارا من ٢٦ ديسمبر ١٩٥٩، وصدر قرار بنقل كاتب هذه السطور الى لندن ليكون أول دبلوماسى مصرى يصل للعاصمة البريطانية ووصل فى الوقت نفسه كولين كرول كأول قائم بالأعمال لبريطانيا في مصر، وبعدها بأربعة شهور وصل السفير كمال الدين خليل – يرحمه الله – كأول قائم بالأعمال لمصر في بريطانيا وبعدها بعام وصل السفير محمد عوض القونى كأول سفير لمصر في لندن بعد العدوان الثلاثى.

أما بالنسبة لفرنسا، فكما سردنا في هذا الفصل عن قوة واتساع العلاقات التى أسّسها ثروت عكاشة خلال عمله كملحق عسكرى في باريس، فكان من الطبيعى أن يكون له دوره الأساسى في عودة العلاقات مع فرنسا خاصة أنه لم ينقطع عن زيارة باريس لمواصلة إعداد رسالة الدكتوراه، ولذلك يقول أنه بعد أن تولّى وزارة الثقافة سأله الرئيس عبد الناصر أن يصل ما بينه وبين مَنْ كانت له بهم صلة من الفرنسيين، ثم سأله مرة ثانية في أبريل ١٩٥٩ فكتب له تقريرا يبين حرص فرنسا على تطبيع علاقاتها منذ توقيع الاتفاق المالى بين مصر وبريطانيا وسعيها الى حل مشكلة الجزائر وضرورة مواجهة خطر اسرائيل ودعايتها، وأنه من الضرورى وجود تمثيل تجارى حرصا على اقتصاديات مصر خاصة أن فرنسا حريصة على المساهمة وتنفيذ المشروعات فى مصر وأن هناك اتجاهين، أحدهما يتزعمّه ميشيل دوبريه رئيس الوزراء ويعارض التقارب مع مصر وتدعيم العلاقات مع اسرائيل، والآخر يتزعمه ديجول

وكوف دى مورڤيل وزير الخارجية ولوى چوكس سكرتير عام الخارجية يؤيد التفاهم بين فرنسا والدول العربية.

وفي ١١ مايو ١٩٥٩ التقى ثروت عكاشة في جنيڤ مع كوف دى مورڤيل ودار البحث حول العلاقات المصرية – الفرنسية ثم قضية الجزائر ودور اسرائيل في الإضرار بالعلاقات التقليدية بين العرب وفرنسا. وعندما استفسر وزير الخارجية الفرنسى عما إذا كان الرئيس عبد الناصر مستعداً لإعادة العلاقات الدبلوماسية رد عليه بأن مصر تفضل التدرّج في عودتها، وذلك بعودة التمثيل الرسمى الثقافى والتجارى فورا ومع التوسع في الاتفاقيات الثقافية والتجارية، وتم الاتفاق على ذلك إلا أن ثروت عكاشة أبلغه أن البدء في التنفيذ مرهون بإخطاره بإغلاق محطة الإذاعة السرية الموجّهة من فرنسا ضد مصر..

وفي أكتوبر ١٩٥٩ قام المبعوث الفرنسى المستشار كريستيان دومال بمقابلة ثروت عكاشة وأبلغه أن المحطة السرية أوقفت منذ نهاية يوليو ١٩٥٩، غير أنه رد عليه بأن محطة إذاعة باريس أصبحت أسوأ من هذه المحطة السرية، وعاد بعدها دومال ليبدى الاستعداد لتنفيذ الاقتراح بتبادل بعثة اقتصادية وثقافية من خلال تبادل خطابات بين وزارتى الخارجية، وأن تمنح حق استخدام الشفرة والحقيبة الدبلوماسية وفتح حساب «غير مقيم» على أساس المعاملة بالمثل، وقدم قائمة بأسماء البعثة الفرنسية. وطلبت فرنسا بعد هذه الخطوة فتح القنصليات في القاهرة ودمشق وردّت القاهرة بأنها تطلب أيضا موافقة فرنسا على أن تفتح القاهرة قنصليات في معظم الدول الأفريقية الأعضاء في المجموعة الفرنسية فضلا عن باريس ومارسيليا ووافقت فرنسا. وقد قابلت القاهرة هذه الخطوات بوجود بعثة لرعاية المصالح المصرية في باريس، غير أن العلاقة مع فرنسا تدهورت إثر اتهام خمسة من الدبوماسيين الفرنسيين العاملين في البعثة بالتجسّس، واستمر هذا الوضع حتى تم الاتفاق على عودة العلاقات الدبلوماسية في أبريل ١٩٦٣. وخلال هذه الأزمة كان كاتب هذه السطور قد نقل من لندن الى باريس كمشرف على رعاية المصالح المصرية وكان مقره الرسمى في العاصمة الهولندية لاهاى. ولم تكن السلطات الفرنسية، بعد اتهام الدبلوماسيين الفرنسيين بالتجسّس، تسمح له بالسفر الى باريس إلا من خلال تأشيرة مرور لايستطيع معها أن يبقى فيها إلا لمدة يومين. واستمر هذا الوضع حتى أبلغ رسميا بعودة العلاقات وأنه تحدد يوم السبت ٣ ابريل لمقابلة وزير الخارجية كوف دى مورڤيل وبعدها ارتفع العلم المصرى مرة أخرى على السفارة المصرية في شارع يينا في الحى السادس عشر في باريس.



مصر والقنبلة الذرية

منذ بداية الستينيات، بدأت تصل المعلومات تباعا الى المخابرات المصرية ووزارة الخارجية حول

مفاعل «ديمونة» في اسرائيل والذى أقامته فرنسا خلال ذروة العلاقات الفرنسية - الإسرائيلية منذ اتفاق «سيڤر» حول العدوان الثلاثى على مصر في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦. وقد كشف العديد من الكتب والمقالات التى ظهرت بعد العدوان عن اتفاق آخر بين فرنسا تقوم بمقتضاه ببناء هذا المفاعل وتقديم كل المساعدات المادية والتكنولوجية حتى تصل اسرائيل الى إنتاج القنبلة الذرية باعتبار أن ذلك يشكّل آخر وأقوى ضمان وردع لها في مواجهة الدول العربية وكان شمعون بيريز والذى كان يشغل منصب مدير عام وزارة الدفاع الاسرائيلية وأحد المستشارين الرئيسيين لبن جوريون في ذلك الوقت هو المخطّط الأول لهذا المشروع - مثلما كان له الدور نفسه في عملية اتفاق سيڤر السرى.

وكان من المعروف أن اسرائيل تحيط هذا المشروع بسرّية غير عادية وإلى حد أن إحدى الطائرات الحربية الاسرائيلية التى حلّقت خطأ فوق «ديمونة» ضربت على الفور بالصواريخ وهو ما يوضّح الى أى حد كان حرص اسرائيل على هذا المشروع وعدم السماح بأى خرق للقواعد الأمنية الصارمة التى فُرضت عليه. وفى مقابل هذا الوضع الخطير الذى وصلت إليه اسرائيل لم يكن لدى مصر سوى مفاعل تدريبى في أنشاص أقامه الاتحاد السوڤييتى ولاتتعدى قوته ٢ ميجاوات (مقابل ٢٤ ميجا لمفاعل ديمونة) ولكن رغم ذلك فقد كان لدى مصر العلماء المتخصّصون فإذا ما توفرت لديهم الإمكانات المادية والعلمية، كان في إمكانهم تصنيع السلاح النووى.

وتتضمن مذكرات ثروت عكاشة جزءا لايمكن تجاهله في هذا السياق حول دوره السياسى والدبلوماسى في هذه القضية، ويقول فيها إن الرئيس عبد الناصر فاجأه في مايو ١٩٦٦ بطلب أن يتصل بفرنسا لتعاون مصر في إنتاج القنبلة الذرية. ولعله مما يلفت النظر حول هذا الطلب أمران، أولهما تاريخه؛ قبل عام من حرب ١٩٦٧ وهو ما يفيد أن عبد الناصر عندما فكّر في هذا الأمر لم يكن يقدّر بالطبع أنه سيتمكن من إنتاج القنبلة في خلال عام وبالتالى يتوفر لديه سلاح ردع نووى في مواجهة عسكرية مع اسرائيل، وبمعنى آخر فإن أية أفكار حول هذه المواجهة مع إسرائيل لم تكن في ذهنه في عام ١٩٦٦ وإنما كان يخطّط لمستقبل أبعد من ذلك خاصة أن الجيش المصرى كان واقعا في «مستنقع اليمن» في ذلك الوقت وبعيداً تماما عن مثل هذه المواجهة التى وقعت في ٥ يونيو ١٩٦٧، وثانيهما أن طلبه من فرنسا كان يعنى أنه رغم علاقة مصر مع الاتحاد السوڤييتى فإن الأخير لم يكن يقبل تقديم هذا العون لمصر ولذلك افترض عبد الناصر أن فرنسا ديجول التى تتبنّى سياسة استقلالية فى حلف الأطلنطى وترفض الحماية الأمريكية ولاترضى عن فقدان نفوذها ومصالحها في العالم العربى قد تقبل مثل هذا الطلب المصرى.

وعلى كل فإن ثروت عكاشة لم يتردد في أن يتحمل هذه المسئولية الخطيرة والثقيلة وأن يستخدم علاقاته الوثيقة مع المسئولين الفرنسيين من أجل تحقيق هذا الطلب، وكما يقول في

مذكراته فإنه بدأ في دراسة هذا الملف من خلال القراءة والبحث ومن خلال الاتصال مع د. عبد المعبود الجبيلى رئيس هيئة الطاقة الذرية والذى شرح له الأبعاد المختلفة وما يمكن طلبه من فرنسا كحد أقصى وهو معونة فرنسية كاملة تعوّضنا عن الوقت الزمنى الضائع، إلى برنامج متوسط الى الحد الأدنى، الى أسوأ الفروض وهو تزويد فرنسا لمصر بمفاعل لإنتاج البلوتونيوم ومدّ مصر بالمواد النووية المختلفة ورخصة إنتاج الوقود النووى.

وبعد أن تكاملت لدى ثروت عكاشة كل المعلومات والمقترحات، بدأ اتصالاته في فرنسا مع لوى چوكس وزير الدولة الفرنسى وعرض خلال هذا اللقاء ما حصلت عليه اسرائيل خلال عهد الجمهورية الرابعة في فرنسا وما سيترتب على ذلك من سباق تسلُّح نووي لا حدود له وعدم إمكان مصر الوقوف دون حراك أمام هذا الموقف الخطير. ونلاحظ بعد هذا العرض أن لوي چوكس سأل عما إذا كانت مصر ترغب في ضمان فرنسي لها، وكان رد ثروت عكاشة أن مصر مثل فرنسا لاتقبل أن تضع أمنها تحت ضمان قوة خارجية (الولايات المتحدة فى حالة فرنسا التى قررت أن تكون لها قوتها النووية الضاربة المستقلة) وأضاف أنه إما أن تتدخل فرنسا لوقف مواصلة إسرائيل لمشروعها النووى أو تقدم لمصر القدر الكافى من المعلومات التى تساعدها على صنع قنبلتها في وقت واحد مع إسرائيل. ووعد چوكس بعرض الأمر على الجنرال ديجول.

وتوالت الاتصالات بين ثروت عكاشة ولوي چوكس والذى بدا من ردوده أنه يحاول التهرب من إجابة قاطعة على طلب مصر، فهو مرة يقول إنه لم يعرض بعد على ديجول ومرة أخرى يبلغ ثروت عكاشة أنه بعد تبادل الرأى مع وزارة الخارجية فإنه يبلغ مصر رسميّا أنه لم تعد توجد ثمة علاقة عسكرية بين فرنسا وإسرائيل سواء رسمية أو غير رسمية، ولكن مثل هذه الردود لم تكن تثني ثروت عكاشة عن مواصلة الاتصال وممارسة الحوار وتقديم مقترحات محددة إلى الوزير الفرنسي.

وفي نهاية هذه الاتصالات، وعد چوكس بأن يكتب إلى ثروت عكاشة بالرأي النهائي رأساً بعد أن ينتهي من مداولاته مع كوڤ دي مورڤيل وزير الخارجية ثم عرض الأمر على الجنرال ديجول، ولم يصل هذا الرد وبذلك اتضح أن فرنسا لم تكن تقبل أن تمدّ إلى مصر يد المساعدة مثلما فعلت مع إسرائيل.

وفي نهاية هذا العرض الموجز لهذا الجهد الدبلوماسي من جانب ثروت عكاشة، فإن المرء لابد أن يشير إلى ماذكره من تعليق(٢). ولعله وهو يكتب هذا التعليق كان يشير الى التهديد النووي الذى تلوّح به إسرائيل لردع الأمة العربية، أو كان يضع في اعتباره ما قد يؤدي إليه سباق التسلح النووي من مخاطر، أو ما قد يترتّب على بدء مصر إنتاج القنبلة من رد فعل مضاد قد يكون ضرب هذا المفاعل مثلما حدث مع العراق أو تكاتف القوى الخارجية ضد مصر كدولة عربية لايجب السماح لها بامتلاك هذا السلاح. وما يحدث للعراق الآن يؤكد هذا الاتجاه من

جانب الولايات المتحدة والقوى الغربية، بل يجب القول دون أية مواراة أن الاتحاد السوفييتى سابقا وروسيا حاليا كان على علم منذ البداية بالمشروع الاسرائيلى ولم يحرّك ساكنا ولم يقبل أن يمدّ مصر بالمعونة الفنية المطلوبة، وفي هذا دليل على أن كل هذه القوى الخارجية مجتمعة تؤيد حصول اسرائيل على السلاح النووى ولا تقبل على أية صورة أن يكون لدولة عربية مثل هذا السلاح والذى ترى فيه هذه القوى أنه الضمان الأخير لأمن اسرائيل في مواجهة العرب. ولعلى أضيف، تأكيدا لما تقدم، موقف هذه القوى من اسرائيل عند تجديد معاهدة عدم الانتشار النووى وما حصلت عليه من تأييد صريح أو ضمنى لموقفها من رفض التوقيع على هذه المعاهدة.

لقد حاولت قدر استطاعتى أن أقدم هذه الصورة الموجزة لعمل ثروت عكاشة العسكرى والدبلوماسى في برن وباريس وروما ودوره الذى استمر خلال تولّيه منصب وزير الثقافة، ولايستطيع أحد أن ينكر أن الجسور الثقافية هى أحد العناصر الأساسية في توجيه ونجاح السياسة الخارجية، ولاشك أن ما قام به ثروت عكاشة كملحق عسكرى وسفير ووزير للثقافة وكاتب وفنان، كان شاملا جامعا للسياسة والحرب والاقتصاد والثقافة بكل فروعها ومناهلها، وحسبه الصدق والأمانة في «مذكراته في السياسة والثقافة»، وحسبه أن مصر ستذكر له دائما إنجازاته الرائعة.

الهوامش :

(١) نص الشكر: «إننا جميعا هنا نشكرك على هذا المجهود الرائع، ولكن نرجوك أن تلاحظ عدم إرسال مثل هذه المعلومات إلى الخارجية، لأننا لانضمن محافظتها على سريتها التامة فتفقد مصر مصدراً من أهم مصادرك. نرجو أن يقتصر إرسال هذه المعلومات إلينا فى الرئاسة إلىَّ وإلى «على» فقط. مع خالص تحياتى وشد حيلك فإن نشاطك مذهل ومريع، وربنا يقويك يابطل».

(٢) «إن الأيام أثبتت بعدُ أن هذه الإجابة كانت لوناً من ألوان اللباقة الدبلوماسية، ولربما كانت ظروف فرنسا عندها فيما يبدو تقضي بألا تمدّ لنا مثل اليد التى مدّتها لإسرائيل فى ظروف سابقة، وما كان ضنّها على مصر بالأمر الهيّن، فلربما جرّ على مصر بعد شراً مستطيراً».

تراث الأسلاف ليس للبيع

د. جمال مختار

اجتاحتنى سعادة غامرة عندما طُلب منى أن أكتب مقالا عن الدكتور ثروت عكاشة يدور حول منجزات الرجل في مجال الآثار وإنقاذ آثار النوبة إبّان الفترة التى عملت فيها الى جواره وكيلا لوزارة الثقافة لقطاع الآثار، وذلك لنشرها في كتاب يصدر لتكريمه. وكان أن التقطت من على أرفف مكتبتى مذكراته التى أصدرها كتابا في شهر يناير عام ١٩٨٨ أستعين بها في إنعاش ذاكرتى، التى كنت أخشى أن يغيب عنها شيء بعد انقضاء هذه الفترة الطويلة.

لقد قرأت تلك المذكرات أكثر من مرة حتى الآن. وفي كل مرة تكشف لى عن جديد لم استبنه في القراءة السابقة، فضلا عن حرص الكاتب الزائد على الأمانة في السرد والصدق فى الرواية، والدقة في التسجيل، والإصرار الدائم على عرض الأحداث في تسلسل منطقى خالٍ من التزويق أو التنميق، والإشادة بكل منْ ساهم أو شارك في إنجاز حملة إنقاذ آثار النوبة، من المصريين وغير المصريين. ويسعدنى أن أؤكد، كأثرى كان مسئولا وكجندى ساهم وعاصر ذلك المشروع المنعدم النظير، عظيم تقديرى لتلك الأمانة العلمية والدقة التاريخية والحس الفنى المرهف والوعى التام بتراث الأجداد، وهى النواحى التى بدت بوضوح تام عند معالجة قضايا مصر الأثرية في ذلك الكتاب القيّم، وذلك حسبما سبق أن كتبت عندما ظهر هذا الكتاب الذى أعتبره من أفضل ما قرأت حول هذا الموضوع.



ماذا كان يمكن أن يؤول إليه أمر حياتنا الثقافية، لو أن ثروت عكاشة سفير مصر في روما عام ١٩٥٨، اعتذر عن أن يكون وزيرا للثقافة عندما صدر قرار تعيينه دون علمه كما حدث فعلا؟. وماذا كان يمكن أن يحدث لو أن الرئيس عبد الناصر لان أمام إصراره واستجاب له وأعفاه من قبول هذا المنصب بعد نقاش دام بينهما ما يربو على ساعات أربع كان الرئيس خلالها بالغ الصبر، يحاوره ويداوره لكى يثنيه عن اعتذاره لصالح الفن والثقافة؟، ورغم ثقتى المطلقة بأن الرئيس ما كان ليقبل إعفاءه بأى حال، مهما كانت حجج ثروت عكاشة ومعاذيره التى ساقها عندئذ على نحو ما أورده تفصيلا في مذكراته، فالرجل والحق يقال (أعنى الرئيس) كان له مشروعه الثقافى الذى يود من خلاله إعادة صياغة الوجدان المصرى، والرجل – والحق يقال كذلك – كان على هديٍ من أنه ما من أحد ممن شاركوه الثورة ووضعوا أرواحهم على أكفّهم ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، بقادر على أن يضطلع بتلك المهمة الشاقة غير ثروت عكاشة الذى كان يعرفه حق المعرفة. ورغم ذلك فلو افترضنا أن الدكتور ثروت عكاشة أصرّ على

اعتذاره، وأن الرئيس عبد الناصر اضطر كارها أن يختار شخصا غيره، فإنى لأسائل نفسى ماذا كان يمكن أن يجرى لو أن هذا حدث فعلا؟ ترى هل كان سيقيّض لبلادنا أن تكون لها كل هذه المؤسسات والمشروعات الثقافية الشامخة التى أقامها هذا الرجل مثل أكاديمية الفنون بمعاهدها العظيمة التى تخرّج فيها منذ إنشائها الآلاف من أصحاب المواهب الرفيعة الذين تعجّ بهم الآن ساحات الفنون المصرية المختلفة والإعلام من مسرح وسينما وإذاعة وتليفزيون؟ وهل كان سيقدّر أن يكون لها كل هذه الفرق الموسيقية السيمفونية والعربية، وفرق الكورال والرقص والباليه التى ترتفع بمصر إلى مراقى أكثر الدول تحضّرا؟ أم ترى هل كان سيكون لها تلك الآثار الوضّاءة الناطقة بليلٍ في ساحتىْ الأهرام والكرنك تتحدّث بعظمة مصر وتجتذب ملايين المثقفين والسائحين كل عام، أو قصور الثقافة المنبثّة في أنحاء البلاد التى حلّت وثاق الثقافة والفن من قيود القاهرة والإسكندرية وخرجت بهما إلى القرى والنجوع؟ أم كانت آثار النوبة الخالدة ستظل منتصبة شامخة لم تنطو في لجاج اليمّ في بحيرة السد العالى لكى يرثيها الشعراء كما فعل شوقى بعد إقامة خزان أسوان؟ أشك بل أجزم بأن هذا ماكان يمكن أن يحدث لو لم يأت إلى حياتنا الثقافية هذا الرجل، الذى شاء القدر وحظ مصر أن يتبوأ منصب وزير الثقافة في فترة الستينيات لكى تعيش مصر ثقافيا سنوات طويلة في ظل إنجازاته.

لقد عشت عن كثب من هذا الرجل كواحد من معاونيه وقتا طويلا وعهدته منذ عرفته فنانا ذا خيال يمتلك قدرا هائلا من الاستبصار واستشراف المستقبل، يؤمن بأن الثقافة تحفز على التضامن من أجل الارتقاء بمستوى الحياة وأنها وسيلة الإنسان المتعلم وغير المتعلم على إحداث تغيير جوهرى في الحياة، وأن قيمتها إنما تتحدّد بمدى قدرتها على إحداث هذا التغيير وعلى الردّ على تحديات العصر في اتجاه تحقيق أحلام وآمال البشرية. وقضيت معه فترة ملأت فيها حنكته الزمان والمكان، فترة الزحف الثقافى الطويل الذى قاده عبر سنوات ثمان، كان فيها لا يستريح ولايترك الذين معه أيضا يستريحون، ولكنه يعوّضهم عن نَصَبهم بغبطة التفوّق تملأ جوانحهم، لأنهم قد أنجزوا شيئا يرفع من شأن الثقافة وبالتالى من شأن مصر.

إننى وبالرغم من أن ما طُلب منى هو أن أتحدّث عن هذا الرجل فيما يتعلق بالآثار ومشروع إنقاذ آثار النوبة فحسب، إلا أن الكثير من منجزاته تشدّنى بقوة إلى الحديث عنها رغما عنى. ولكن عمّ أتحدث؟ إنها تندّ عن أى حَصْر وتتأبىّ على أى إطار، فكلما قلّبتُ الطرف في حياتنا الثقافية منذ أواخر الخمسينيات حتى اليوم ونحن على مشارف الألف الثالثة، ما وجدت مشروعا أو إنجازا ثقافيا في بلادنا، مهما كان، إلاّ وقد بدأه فأتمّه أو شرع فيه ولم يستكمله لقسوة الظروف الاقتصادية وشحّ الاعتمادات المالية في زمن ولايته، أو لزخم العراقيل التى وضعها البعض في طريق مشروعاته. وإنى لأناشد القارئ أن يعود إلى مذكرات هذا الرجل أو «ملحمته» كما أسماها الكثير من المثقفين – والتى قال عنها الدكتور لويس عوض إنها كتاب ينبغى أن

يدرسه كل وزير يتولى وزارة الثقافة، كى يدرك القارئ معى أن كل مايتم في حياتنا الثقافية من منجزات – خاصة بعد اعتكافه – مثل دار الأوبرا التى منحتها لنا اليابان أو أوبرا عايدة التى قدّمت أخيرا بمدينة الأقصر (سبتمبر ١٩٩٧) أو متحف النوبة الذى افتتح في ٢٣ نوفمبر ١٩٩٧ قد أسهم الرجل فيها بشكل مباشر أو غير مباشر.



عندما تولى د.ثروت عكاشة أمور وزارة الثقافة كانت مصلحة الآثار منقولة حديثا من وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة، وكانت أنشطتها تجرى تقليدية نمطية تكاد تكون مقصورة على العناية الروتينية بالآثار والمتاحف التابعة للمصلحة وبعض الحفائر التى تتولاها البعثات الأثرية التى ترعاها الجامعات والمؤسسات المعنية بالآثار سواء في مصر أو الخارج، بل لقد كان العمل في هذه الحفائر – نتيجة للأحوال السياسية السائدة في مصر وقتذاك – قد انحسر كثيرا وانتقل أغلبه إلى مناطق أخرى من بلدان الشرق الأوسط، بل ربما يمكن القول بأنه – باستثناء اكتشاف مقبرة نفرتارى ١٩٠٢ ومقبرة توخ عنخ آمون عام ١٩٢٢ واكتشاف مركب الشمس عام ١٩٥٤ – لم تحدث في هذا القرن وقائع أثرية مجلجلة، حتى تولّى ثروت عكاشة عام ١٩٥٨. والواقع أن الحديث يطول عن اهتماماته بالآثار بل وأستطيع أن أقول إن بفضله أصبح هناك اهتمام كبير بالآثار في كل مكان في مصر، وإنى لأذكر أنه بعد أن اختارنى كى أكون وكيلا للوزارة لشئون الآثار كنت ألتقى ببعض رؤساء الدول أثناء زيارتهم للمتحف المصرى، وكان يرافقهم حسبما هو معتاد أحد الوزراء المصريين، وكانت دهشتى شديدة وألمى أشدّ عندما أسمع العديد من هؤلاء الوزراء وهم يقولون إنهم لم يكونوا يعلمون بأن في مصر متحفا كهذا المتحف، وأنهم ما كانوا يعرفون أن في مصر آثارا كآثار توت عنخ آمون، ولكنى أظن أن الصورة الآن قد تغيرت وازداد الوعى بالآثار الى حد كبير.



وعندما تولّى دكتور ثروت أمور وزارة الثقافة في عام ١٩٥٨ أفزعته حال المتحف المصرى حيث تتراكم الآثار فيه على نحو يشتّت فكر الزائر وتضيع معه متعته، ورأى أن الأمر قد بات يتطلب متحفا جديدا يضم هذه الآلاف من المقتنيات الأثرية التى يتعثّر فيها الزائرون علاوة على الآلاف الأخرى المكدّسة في مخازن المتحف، فضلا عن الاكتشافات الجديدة المقبلة التى مازالت خبيئة في باطن أرض تزخر بكنوز ومفاجآت لم يُكشف عنها النقاب بعد، لاسيما أن البعثة التى أوفدتها منظمة اليونسكو برئاسة المهندس العالمى وولتر جروبيوس بناء على طلب من الدكتور عكاشة لمحاولة تطوير المتحف المصرى القائم، انتهت إلى استبعاد فكرة التطوير ونصحت ببناء متحف جديد مقترحة أرض المعارض القديمة بالجزيرة (حيث دار الأوبرا الآن) كأفضل مكان لإنشائه.

وجريا على عادة الدكتور عكاشة من نشدان الكمال عن طريق توفير أفضل الخبرات لأى مشروع يرى أن تقوم به الوزارة، فقد طلب من منظمة اليونسكو أن ترشّح له أحد البيوتات الهندسية المشهود لها عالميا في مجال المتاحف لوضع تصميم لمتحف القاهرة القومى للآثار الذى سيضمّ مقتنيات المتحف المصرى الحالى والمتحف القبطى والمتحف الإسلامى، فضلا عن متحف بالاسكندرية لمقتنيات العصر اليونانى الرومانى بدلا من متحف الإسكندرية الحالى، ورشّحت المنظمة بيتين هندسيين مثّلهما المهندس فرانكو ألبينى الإيطالى الذى قام بعمل تصميمات متاحف پاتروبيانكو وپلاتزو زوزو بمدينة چنوا، والذى قام أيضا بتصميم نفق كاتدرائية المدينة نفسها الذى يعدّ من روائع الأعمال الفنية والهندسية في العالم، كما رشّحت المهندس الأمريكى چوزيه لوى سيرت عميد كلية الهندسة بجامعة هارڤارد المتخصّص في أبنية المتاحف والمعارض وأساليب إضاءتها وتكييف هوائها.

وقد وقع اختيار لجنة الخبراء المصريين التى شكّلها الدكتور عكاشة لهذا الغرض على المهندس الإيطالى فرانكو ألبينى على أن يعاونه المهندس المرحوم على لبيب جبر الأستاذ بكلية الهندسة والمهندس محمد عبد المنعم هيكل عميد كلية الفنون الجميلة الأسبق، ليخرج المشروع متماشياً مع طابعنا القومى الأصيل. وقد انتهى المهندس من إعداد تصميم المتحفين. إلا أن هيئة المعارض أرجأت تسليم الأرض للوزارة إلى عام ١٩٦٥، كما أن استقالة الدكتور عكاشة من الوزارة عام ١٩٦٢ حالت دون إتمام المشروع، إذ لم يحظ بنفس الحماس ممن خلفه مع الأسف الشديد. وعلى أية حال فإن الدولة تحاول الآن إحياء هذا المشروع وتنفيذه في أرض قريبة من منطقة الأهرام.



يقول ثروت عكاشة في مذكراته عن واقعة سفره ليعمل ملحقا عسكريا في برن عام ١٩٥٤ لخلاف في الرأى بينه وبين أعضاء مجلس الثورة، ثم عن الفترة التى قضاها في أوروبا منذ عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٥٨ متنقلا في ربوع سويسرا وفرنسا وإيطاليا بحكم عمله، وبين سائر بلدان أوروبا زائرا ينهل من ثقافتها وفنونها أنه قد صار «على عتبة فترة من أخصب فترات حياته، جرى فيها أول لقاء بينه وبين أوروبا، وأنه في هذه الفترة أخذ يتعرّف على معالم ومشاهد سرعان ما صارت تمثّل له رصيدا ثراً من المعارف والذكريات.

ولقد شاهد د. ثروت عكاشة في أوروبا ضمن ما شاهد من عروض للأوبرا والمسرح والباليه والموسيقى وشتى ألوان الفن والثقافة الرفيعة التى أثارت وجدانه، عروض الصوت والضوء في بعض المواقع في فرنسا وكانت تؤدى دورا تثقيفيا جذابا يشدّ الناس إلى فهم الآثار وتذوّق أسرارها وربطها في وجدانهم وذاكراتهم بالصورة والرواية التاريخية.

لهذا حرص د.عكاشة منذ تولّيه مسئولية وزارة الثقافة على أن يضخّ الحياة في عروق

مواقعنا الأثرية الخالدة التى ظلّت جامدة ساكنة آلاف السنين والتى لاتضارعها جلالا أية مواقع في العالم. وقرر أن يجلوها في النور تتحدّث بالصوت والموسيقى عن تاريخ وآداب وعقائد وطقوس أولى وأعظم حضارات العالم القديم. ولم يحاول الرجل رغم ثقافته الرفيعة وخبرته العملية التى اكتسبها من خلال مشاهداته أن ينفرد باختيار المواقع التى سوف تنفّذ فيها عروض الصوت والضوء، بل رأى أن يشاركه أهل الخبرة من الفنانين والمتخصّصين، كما استدعى كوكبة من الخبراء الفرنسيين من ذوى الخبرة في هذا المجال، رغم العلاقات الدبلوماسية المقطوعة بين مصر وفرنسا في ذلك الحين، وطاف بهم لمدة عشرة أيام بين المواقع الأثرية في جميع أنحاء مصر حتى استقر الرأى على تنفيذ المشروع بدءا بمنطقة أهرام الجيزة وقلعة صلاح الدين، ثم الانتقال بعد ذلك إلى الكرنك عقب الانتهاء من مشروع الأهرام. وقام بتكليف لجنة من علماء التاريخ والآثار لإعداد المادة العلمية، وبعث بها إلى الأديب الفرنسى جاستون بونير لإعداد النص المصاحب للعرض، كما عهد إلى الفنان جاستون پاپلو بالإخراج الضوئى، والموسيقار المعروف چورچ ديلرو بوضع الموسيقى مشركا معه الموسيقار المصرى حليم الضبع. وأستطيع أن أقول إن هذا الفريق بإشراف د.ثروت المباشر على كل صغيرة وكبيرة قد قدّم ما يمكن اعتباره أروع عرض للصوت والضوء في العالم بشهادة الخبراء المتخصّصين. ومازال الآلاف يستمتعون بروعة هذا العرض حتى يومنا هذا بأصوات نجوم فرقة الكوميدى فرانسيز في العرض الفرنسى، ونجوم فرقة الأولدڤيك في العرض الإنجليزى، ونجوم المسرح الألمانى بهامبورج في العرض الألمانى، ونجوم المسرح القومى المصرى في العرض العربى، دون أن يتناول التغيير أى كلمة فيه حتى اليوم.

ولأترك الحديث الآن للدكتور ثروت عكاشة ليتكلم بنفسه عن المشروع كما جاء بمذكراته.

«لقد كنا نهدف من وراء هذا العرض أن نكشف للمواطن المصرى عن ذلك الماضى الزاخر بثرائه كى يباهي به ويفخر، ثم أن نجعل من تلك المشاهد الساحرة المنطوية على متعة للروح والعين والأذن ما يجذب السائحين عن إعجاب ورضا. فما أبعد الأثر الذى تتركه تلك المشاهد في نفوس المواطنين تثقيفيا، ثم ما أعظمها من وسيلة لجذب السائحين بعد أن هيّأنا لهم متعة ليلية تخالف متع الملاهى، إذ ينصتون لصوت التاريخ وهو يسرد عليهم أحداث السنين في تتابع مشوّق وفي سكون الليل وهدأته، وقد لفّ الضوء بأثوابه المختلفة ما بين البياض والزرقة الخافتة والحمرة الداكنة والصفرة البرتقالية تلك الآثار مع أنغام الموسيقى الشجيّة فيجاري السمع والبصر. فإذا الماضى السحيق حىّ بين يدى الرائى، وإذا الناس في جو آخر غير ذلك الجو الذى كانوا يرون فيه هذه الآثار في ظل الشمس اللافحة وبين صخب الجماهير وهى غادية رائحة».

أما مشروع الصوت والضوء بالكرنك فقد تم تنفيذه في وزارة الدكتور ثروت الثانية، وقد أسنده إلى الفريق نفسه الذى تعاون معه في مشروع الأهرام، غير أن العرض هنا يختلف عن

عرض مشروع الأهرام بما يتفق مع موقع المعبد ونظامه المعماري، حيث يبدأ العرض من أمام المعبد بعد طريق الكباش فيستمع المشاهدون إلى مقدمة تاريخية وفنية ثم ينتقلون بين صالة الأعمدة وجنبات المعبد في تسلسل يتفق مع التسلسل التاريخى حتى يبلغوا البحيرة المقدسة حيث أماكن الجلوس التى يطلّون منها على المعبد والبحيرة من هضبة مرتفعة يستمعون فيها ويشاهدون ختام العرض.



ولقد شجّعت عروض الصوت والضوء التى بعثت الحياة في الآثار د.ثروت على تقديم العروض المسرحية والغنائية والراقصة أيضا في ظل تلك الآثار الخالدة مع مراعاة عدم المساس بعراقتها وأصالتها. وكان أن تم تنفيذ هذه الفكرة للمرة الأولى في أغسطس ١٩٦١ عندما قدمت فرقة مسرح الأولدفيك البريطانية أربع حفلات لمسرحيتى «روميو وجولييت» لشكسبير والقديسة «چان دارك» لبرناردشو، كما قامت السيدة أم كلثوم عام ١٩٦٨ بإقامة حفل غنائى على المسرح نفسه شدت فيها بأغنية «الأطلال»، وخُصِّص دخل الحفل كمساهمة في إنقاذ معبد فيله، كما أدّت عليه فيما بعد فرقة باليه كوڤنت جاردن الملكية عروضها بمناسبة العيد الألفى للقاهرة عام ١٩٦٩.



ولقد وقع الكثير من المثقفين أسارى حبائل ما يزعمه بعض المفكرين في الغرب من أن المصريين لم يعرفوا المسرح إلا في القرن التاسع عشر عندما ترجم مارون النقاش مسرحية «البخيل» لموليير عام ١٨٤٨ وقام بتمثيلها على المسرح، أما قبل ذلك فما عرفوا المسرح بمعناه الحق. لقد وقع الكثيرون ضحية هذا الرأى كما قلت، حتى التقوا عام ١٩٦٧ مع ثروت عكاشة في كتابه «المسرح المصرى القديم» الذى ترجمه عن إتيين دريوتون القس الفرنسى الذى كان مديرا لمصلحة الآثار المصرية في مرحلة سابقة، فصحّح لهم هذا المفهوم وعرفوا أن ثمة مسرحاً مصرياً قديماً سبق ظهوره المسرح الإغريقى الذى يرجع تاريخه إلى عام ٤٩٠ ق.م فقط.

ومنذ أن نقل ثروت عكاشة هذا الكتاب إلى اللغة العربية، كان يراوده حلم تقديم واحدة من التمثيليات الواردة في الكتاب مجسّدة على المسرح في قالب عصرى، فهو يرى كما جاء في مقدمته لهذا الكتاب، وهى مقدمة تحليلية ضافية تعدّ وحدها – منفصلة عن الكتاب – دراسة بالغة العمق، يرى أن المصريين قد عرفوا المسرح في شكل لون من أشكال التمثيل الدينى الذى يمثّل الخلود وأسرار العقيدة. ومن هنا كان المسرح المصرى يقدَّم فى حرم المعبد، على حين عرفه اليونانيون لونا من التمثيل الاجتماعى الذى يمثّل حياتهم الإنسانية. ويختلف المسرح المصرى عن اليونانى من هذا المنطلق. والمشكلة في حقيقتها أننا لم نعثر على نص متكامل كما

حدث بالنسبة للمسرح الإغريقى، ولكن ما بين أيدينا من نصوص متفرقة يزوّدنا بجديد من تلك الإرشادات التى تضمّنتها بعض البرديات والتى تدل على حوار تخاطبى يتصل بالمسرح أكثر من اتصاله بالطقوس الدينية. ولتحقيق هذا الحلم عهد الدكتور ثروت الى عالمة الآثار الفرنسية كريستيان دى روش نوبلكور بإعداد المادة العلمية اللازمة لمسرحية «فتيات الرياح الأربع» الغنائية ضمن قصة إيزيس وأوزيريس التى يضمّها الكتاب، وهى تدور حول خمس شخصيات يكمّلها في الخلفية كورس (جوقة الإنشاد). وينبع الحدث المسرحى من خلال الصراع بين الرياح الأربع وبين شخصية خامسة سابقة على ميلاد الآلهة والبشر والسائمة، وقد انتهت السيدة نوبلكور من إعداد المسرحية وقامت بتوثيقها بالرجوع الى الكثير من المصادر الراسخة. وهنا تتجلّى شخصية الدكتور ثروت وإرادته حين تراوده فكرة فيدرسها ويخطّط لها مستعينا بقمم من رجال التخصّص الدقيق مصمّما على تنفيذها، محاولا تخطي العقبات وتذليل المشكلات حتى اللحظة الأخيرة، فهنا بالذات عرض د. ثروت على المخرج الإيطالى العالمى زيفريللى إخراجها بأسلوب المسرح الشامل، بين الإنشاد الفردى والجماعى والتمثيل والرقص الإيمائى والباليه مع استخدام أحدث الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وعرض سينمائى ومصاحبة موسيقية وكورالية، حتى تخرج تحفة فنية تشجّع على إخراج مسرحيات أخرى من المسرح المصرى القديم. وقد تحمّس زيفريللى لهذه المسرحية أشدّ الحماس، وعندما عرض د.ثروت على السيدة روز مارى كانزلر – إحدى ثريّات أوروبا – الفكرة تحمّست لها وأبدت استعدادها لتمويل المسرحية، ولكن الحلم لم يتحقق بسبب نشوب حرب الخامس من يونيو ١٩٦٧.

ولكن ثروت عكاشة كدأبه دائما لم ييأس، فبعد أن هدأت الأمور عاود الاتصال بزيفريللى الذى اعتذر هذه المرة لانشغاله بإخراج فيلم عن أوبرا لاتراڤياتا، فاتصل بصديقه المسيو پيير إيميه توشار عميد كونسيرڤاتوار باريس الذى رشّح له چان لوى بارو مدير مسرح الأوديون الذى اعتذر بسبب رحلة فنية لفرقته تستغرق ١٨ شهرا، فوقع اختياره على المخرج العالمى الكبير چان فيلار الذى قطع بعد ذلك شوطا كبيرا في الإعداد لتقديم المسرحية في معبد الأقصر، إلا أن المنيّة عاجلته، فكان أن لجأ ثروت عكاشة مرة أخرى إلى چان لوى بارو رائد المسرح الشامل كمخرج، وإلى الراقص المشهور سيرج ليفار لتصميم الرقصات، وإلى الموسيقار العالمي كارل أورف لوضع الموسيقى، إلا أن مشيئة الله اختارت الرئيس عبد الناصر وانقطعت صلة الدكتور ثروت بوزارة الثقافة بعد تولى الرئيس السادات، فحُرمت مصر من تحقيق هذا المشروع الثقافى العظيم، كما حرمت أيضا من تقديم أوبرا عايدة على مسرح خوفو عند سفح أبو الهول الذى كان الدكتور ثروت عكاشة قد اتفق مع المخرج العالمى الشهير فرانكو زيفزيللى على تقديمها بتمويل من السيدة روز مارى كانزلر أيضا.



ومنذ اكتشاف مركب خوفو الضخمة في عام ١٩٥٤، ومشكلة حمايتها تؤرق المسئولين في الآثار، حتى جاء ثروت عكاشة عام ١٩٥٨ فكانت هي الأخرى ضمن شواغله الكثيرة. كانت فكرة العلماء المصريين والخبراء الأجانب هى بناء متحف لها في المكان نفسه الذى وُجدت فيه، حرصا على ألا تنهار المركب إن نقلت إلى مكان بعيد بسبب هشاشة خشبها بعد أن مرّ عليها في مكانها قبل اكتشافها قرابة خمسة آلاف من السنين، فضلا عن ارتباطها عضويا بالمكان الذى عثر عليها فيه، بالإضافة إلى ما يُضْفيه صغر مساحة المتحف الذى سيخصّص لها من بثّ الشعور في نفوس الزائرين للهرم بشموخه وضخامته. وكان أن قامت وزارة الثقافة بناء على توصية اليونسكو باستقدام المهندس الإيطالى العالمى فرانكو منيسى الذى قام بتصميم المتحف القائم الآن والذى راعى فيه أن يتيح للزائرين مشاهدة المركب مشاهدة كاملة وملاحظة أدق تفاصيلها التقنية مع توفير التعايش البصرى الكامل بين المركب وبين بيئتها الطبيعية واندماجها في الوسط الأثرى المحيط بها باستخدام جدران شفّافة من مربعات زجاجية من النوع العازل للحرارة.



المكان / قصر عابدين في شهر نوفمبر ١٩٥٨ (مقرّ وزارة الثقافة آنذاك)، والأشخاص هم الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة جالسا على مكتبه، وقبالته السفير الأمريكى الذى كان فى زيارته وبصحبته مدير متحف المتروبوليتان في نيويورك، ويفاجىء مدير المتحف الدكتور ثروت عكاشة بمطلب اعتبره الدكتور ثروت غريبا، وهو أنه قد جاء إلى مصر كى يشترى معبدا أو معبدين من معابد النوبة المعرضة للغرق بسبب إقامة السد العالى. ويتمالك الدكتور ثروت نفسه ويجيب الرجل في هدوء بأن تراث الأسلاف ليس معروضا للبيع، ثم يعاتبه قائلا: إنه كان جديرا بمتحف المتروبوليتان أن يبادر بالعون العلمى لإنقاذ هذا التراث بدلا من التفكير في شرائه.

لقد كان هذا اللقاء هو شرارة ميلاد مشروع ثقافي يعدّ من أعظم الإنجازات الثقافية في القرن العشرين، مشروع قدّر له ألا يقتصر خيره على مصر وحدها بل تعدّى ذلك الى كثير من بلاد العالم من خلال المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) على نحو ما سأورده فيما بعد. لقد قرر الرجل منذ هذه اللحظة أن يقوم بنفسه بتفقّد المنطقة، فاصطحب المرحوم الدكتور أحمد بدوى مدير مركز تسجيل الآثار ورئيس جامعة عين شمس وقتذاك، حيث استقلا الطائرة إلى وادى حلفا ثم بدآ من هناك رحلة نيلية على إحدى البواخر الصغيرة التى تملكها مصلحة الآثار استغرقت أسبوعين، بادئين من حدود مصر عند جندل النيل الثانى منتهين بخزان أسوان، متفقّدين كل الأنشطة الأثرية التى كانت تدور هناك من تنقيب وتسجيل، والتى كانت تجرى على قدم وساق، ولست بقادر أن أتحدث عن المشاعر التى اجتاحت الدكتور ثروت بمثل القوة التى عبرّ بها هو نفسه عن ذلك في مذكراته حين يقول:

«لشدّ ما فزعت عندما اكتشفت أن ما كان يجرى هناك كان مقصورا على تسجيل وتوثيق هذه المعابد وحصر بعض المواقع الأثرية فحسب على أساس أن هذا الجهد هو كل ما تتسع له إمكانات الدولة حينذاك. وأحسست بهول المأساة وانتابنى الذعر، كيف يترك هذا التراث لتغمره مياه النيل؟ كيف لثورة يوليو ١٩٥٢ أن تشترى رخاء المستقبل بالتفريط في معالم خالدة من تراث الماضى؟. وكيف يكون مستقبلنا مشرقا إلاّ إذا كان امتدادا لماضينا العريق؟. وهل يمكن أن يتحقق النمو الاقتصادى دون وعى ثقافي؟. وهل يكتمل الوجه الحقيقى لثورة ٢٣ يوليو إذا شيّدت السد العالى الذى يهدف الى رفع مستوى معيشة الإنسان المعاصر في بلادنا دون أن تحافظ على أسمى ما أبدعه الإنسان في تاريخه البعيد؟. وهل يتألق إنسان الحاضر إذا وجد ما يشبعه من ماديات دون أن يجد الى جانبه ما يشبع حسّه من روحانيات.. إننى حين وقفت استعرض آثار النوبة متطلعا إلى معبدى أبو سمبل المنحوتين في جوف الجبل أو متأملا معابد فيله ومتخيّلا المياه وقد ابتلعت هذه الآثار التى ظلّت شاهدا على عبقرية الإبداع المصرى في فجر التاريخ البشرى أحسست حسرة تملأ نفسى وتدفعنى إلى التشبث بهذه الآثار..»[١].

ويعود الدكتور ثروت عكاشة إلى القاهرة، وفكره مثقل بهموم إنقاذ هذه الآثار، ويزداد قلقه عليها يوما بعد آخر كلما اقترب موعد وداعها، ولكن كيف السبيل وإمكانات الدولة المادية تقصر دون تحقيق هذا الحل الطموح أو بالأحرى الحلم الأسطورى، كما يصفه ثروت عكاشة، وأشرقت الفكرة في ذهنه. لماذا لايلجأ إلى منظمة اليونسكو التى سبق له أن تابع نشاطها على مدى ثلاث سنوات عندما كان يعمل ملحقا عسكريا في باريس، لماذا لا يحاول تحقيق حلمه من خلالها والمفروض أنها منظمة الأمم المتحدة المنوط بها قضايا التربية والعلوم والثقافة، وهل هناك قضية تتصل بالثقافة أكثر من الحفاظ على إبداعات البشرية في تاريخها البعيد. يقول ثروت عكاشة في هذا الشأن «تساءلت بينى وبين نفسى، هل يمكن لليونسكو أن يكون لها دور في إنقاذ آثارنا؟ لقد رسخ في يقيني أن هذه المنظمة المنبثقة عن الأمم المتحدة والتى ينص ميثاقها على السهر على صيانة الآثار الفنية ذات الأهمية التاريخية هى الباب الوحيد المتاح الذى لابد أن نطرقه أملا في إنقاذ تلك الروائع على الصعيد الدولى[٢].

وقرر ثروت عكاشة حين تبلورت الفكرة في ذهنه، أن يقوم بالاتصال بمدير عام اليونسكو ڤيتورينو ڤيرونيزى ليستجليه مدى العون الذى يمكن للمنظمة أن تقدمه في هذا الشأن، إلى أن علم بوجود مساعده رينيه ماهيه في أديس أبابا، فبادر بالاتصال به طالبا منه أن يمرّ على القاهرة للالتقاء به لأمر بالغ الأهمية وهو في طريق عودته إلى باريس. وفعلا حضر رينيه ماهيه إلى القاهرة في يناير ١٩٥٩ حيث التقى بالدكتور ثروت فيما بين موعد طائرتين لارتباطه بموعد

رسمى مهم في باريس فى اليوم التالى، وفيما بين الساعة الثامنة مساء وحتى الساعة الثانية صباحا عندما غادر ماهيه القاهرة استطاع الدكتور ثروت إقناعه بأن تعدّ المنظمة حملة دولية يساهم فيها العالم كله ماديا وعلميا لإنقاذ هذه الآثار، كما ذكر له أن المشروع المقترح إنما يعتبر هدية من مصر إلى المنظمة، تذيع معها شهرتها «لتتطرق إلى وجدان كل فرد من أفراد البشر، ثم هى لاشك ستكون سابقة للمنظمة سيكون لها ما وراءها»، كما سجّل ثروت عكاشة في مذكراته.

وبعد انقضاء أقل من ١٢ ساعة من سفر المسيو رينيه ماهيه، دق جرس التليفون في مكتب الدكتور عكاشة حيث نقل إليه رينيه ماهيه موافقة مدير عام المنظمة الذى تحدّث هو الآخر مع الدكتور ثروت معلنا له موافقته، ومن أنه سوف يقوم بعرض الموضوع على المجلس التنفيذى للمنظمة حال استلامه طلبا رسميا من الحكومة المصرية.

وبعد تلقى المنظمة طلب الحكومة المصرية، لم ينته الأمر عند هذا الحد، ولم يكن الطريق مفروشا بالورود على الإطلاق، وكان في انتظاره هو ومعاونيه عمل شاق جدا وطويل جدا.

وبالرغم من ذلك، فقد كان على ثروت عكاشة الحصول على موافقة الرئيس جمال عبد الناصر، الذى لم يبد تحمسا كبيرا في أول الأمر لاعتقاده بأن د. ثروت مسرف في تفاؤله الى أن اقتنع فعضّد المشروع. وكان على الوزير وسط ظروف سياسية عاصفة كانت مصر تمرّ بها وقتئذاك أن يسافر إلى فرنسا لعرض القضية على المجلس التنفيذى لليونسكو للحصول على موافقته فى وقت كانت العلاقات الدبلوماسية مقطوعة مع فرنسا، كما كانت مع الولايات المتحدة متردّية إلى أقصى الحدود. كانت هناك معارضة من الولايات المتحدة للمشروع في أول الأمر، فقد كان مترتّبا على السد العالى الذى كان يمثّل في الدوائر السياسية الأمريكية فشلا للولايات المتحدة في سياستها تجاه مصر، فشلا كان من نتائجه تأميم القناة وحرب السويس. ورغم ذلك فقد استطاع الدكتور ثروت بعد شرح للقضية استغرق زهاء الساعتين أن يقنع أعضاء المجلس التنفيذى جميعا بالموافقة بل والتحمّس لتأييد المشروع. وكان عليه بعد ذلك حفز الدراسات وتوفير الإمكانات والضمانات العلمية والفنية، وبتوجيهاته تحوّلت منطقة النوبة إلى ما يشبه خلية النحل: فبعثات الخبراء الجيولوجيين والمهندسين والمعماريين الموفدين من اليونسكو يعملون في وضع التقارير بهمّة لاتعرف الكلل، وبعثة المعهد الجغرافى القومى الفرنسى تتولى المسح الجوى الفوتوجرامترى لمنطقة النوبة وبصفة خاصة المنطقة المعرّضة للغرق والممتدة من أسوان إلى الحدود المصرية السودانية، وخبراء مصلحة الآثار ومركز تسجيل الآثار يقومون بأعمال الحفر وتسجيل كل ما يجب تسجيله، وبعثة مؤسسة كوين وبلييه الفرنسية تجرى أبحاثها في أبى سمبل، والبعثة الهندسية الإيطالية ورئيسها العبقري پييرو جازولا تضع مشروعات إنقاذ المعابد، والبعثة الهولندية التى وضعت خطة إنقاذ معبد فيله، بالإضافة إلى المساعدات القيّمة التى قدمها مركز البحوث

العلمية الفرنسي والمعهد الفرنسي للآثار الشرقية والمعهد الألماني للآثار والمعهد السويسرى للآثار ومعهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو، والمعهد الثقافي الإيطالي، وهكذا انطلقت البعثات الأثرية - التي توقفت منذ عام ١٩٣٤ - في العمل لتغطى كل أرض النوبة.

ولقد أسفر هذا النشاط غير العادى وهذا التنقيب الذى لم تشهده هذه المنطقة طوال تاريخها الطويل، عن اكتشاف آلاف القطع الأثرية التى أصبح جانب كبير منها من مقتنيات متحف النوبة الذى افتتح أخيرا. وإنى لأسمح لنفسى هنا بالخروج قليلا عن الموضوع لكي أقول إنه من المضحك المبكى أنى قد عرفت وأنا أعدّ هذه الكلمة أن الدكتور ثروت عكاشة لم يدع إلى الاحتفال بافتتاح متحف النوبة يوم ٢٢ نوفمبر ١٩٩٧ مع أنه صاحب الفضل الأول في وجوده، وإنى وإن كنت على اقتناع تام بأن حضوره هذا الحفل ما كان ليشرّفه بقدر ما كان سيشرّف الحفل نفسه، إلا أن عقوق وزارة الثقافة بالنسبة للرجل الذى كان كل ماجرى في النوبة من غرس يديه، هو الذى آلمنى وأمضّنى، كما أحزننى أيضا أن يجىء تكريم هذا الرجل وإنجازه الضخم هذا على ألسنة غير المصريين، مثل أندريه مالرو وكريستيان نوبلكور وأيدون إدواردز ورينيه ماهيه وڤيتورينو ڤيرونيزى وتورنى سيڤ - سودربرج، وغيرهم كثيرون ممن كتبوا ولله الحمد ما يغنيه ويرضيه فضلا عن المنظمات غير الحكومية مثل «الأكاديمية البريطانية» و«مؤسسة فرنسا» Fondation de France اللتان اختارتاه لعضويتهما تقديرا لإنجازاته الثقافية على المستويين العالمى والقومى. وكذلك الأخوة العرب الذين بلغ بهم الوفاء مبلغه فأصدرت دار سعاد الصباح للنشر عنه هذا الكتاب التذكاري التكريمي الذى هو بين يدى القارىء الآن. وهنا أعود مرة أخرى لاستكمال الموضوع وأقول إن الدكتور لم يفته أن يوفد الكتّاب والفنانين برئاسة المهندس العبقرى المرحوم حسن فتحى إلى المنطقة، يسجّل كل منهم المشروع بأسلوبه الخاص.

ولتهيئة الرأى العام العالمى لتقبّل النداء الدولى الذى صدر وقتذاك، ولكى يتم تعريف الناس بتراثنا وحضارتنا وحثّ الأوساط العلمية على الوقوف إلى جانبنا وحفزهم على تأييد المشروع أدبيا وماليا، طلب د.ثروت من اليونسكو دعوة رجال الصحافة والإذاعة والتليفزيون ووكالات الأنباء من كل أنحاء العالم للحضور إلى مصر على نفقتنا، كما كان تفكيره في إيفاد آثارنا في معارض بالخارج تحمل اسم مصر مثل معرض الفن المصرى في خمسة آلاف سنة الذى بدأ من بروكسل ثم انتقل إلى العديد من الدول الأوروبية، ومعرض توت عنخ آمون الذى زار أول ما زار الولايات المتحدة الأمريكية ثم انتقل بعد ذلك الى العديد من بلاد العالم، باريس ولندن وطوكيو وموسكو والذى طاف بعد ذلك في الاتحاد السوڤييتى والولايات المتحدة. ومازلت أتذكّر كيف أقنعنا بضرورة إيفاد هذه الآثار التى ستكون خير سفير لمصر، عندما ضرب لنا مثلا بالولايات المتحدة الأمريكية التى يبلغ تعدادها ٢٥٠ مليون شخص، وسؤاله لنا كم منهم زار مصر، هل يشكّلون أكثر من ثلاثة أو أربعة ملايين على أحسن الظنون، إذن كيف نستطيع أن

نقنع هذا الشعب بالتبرّع بأكثر من ١٠٠ مليون من الدولارات لإنقاذ آثار النوبة؟ كيف نقنع دافع الضرائب الأمريكى بأن تخصّص حكومته كل هذه الأموال لإنقاذ آثار لا يعلم عنها شيئا. ومن هنا كان لابد من إرسال هذه المعارض لتقنع مواطني الولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من بلاد العالم أيضا بتمويل هذا المشروع.

لقد غدت عملية إنقاذ آثار النوبة حديث العالم كله شرقه وغربه، وأصبحت الكتب التى تتحدث عن مصر تملأ فترينات المكتبات في كل أنحاء العالم، وأُخرجت عن مصر الأفلام السينمائية والتليفزيونية، واستوحت بيوت الأزياء العالمية الطرز الفرعونية في تصميم ملابسها، وصارت مصر مصدر إلهام لكثير من الأعمال الفنية ورقصات الباليه والفنون الاستعراضية الأخرى، وأُنتجت الحلىّ والأوانى والتماثيل بأسلوب مصرى بالإضافة إلى أربطة العنق والأوشحة والقمصان التى تتصدّرها صور توت عنخ آمون، وتردّد في هذا الوقت لأول مرة تعبير الـ Egyptomania (الهوَس بمصر) و Tut maniacs (المولّهين بتوت).

لقد صارت الحملة رمزا لتضامن إنسانى ثقافى محموم لم يحدث في أى فترة أخرى في تاريخ البشرية، وبلغ من أهميتها أن أفردت لها مجلة رسالة اليونسكو عددين خاصين صدرا عام ١٩٦٢، كما أصدرت أخيرا في سبتمبر عام ١٩٩٧ عددا ثالثا عن التراث العالمى، نشرت فيه خطاب الأديب الفرنسى الكبير أندريه مالرو الذى كان وزيرا للثقافة الفرنسية والذى ألقاه في الحفل الذى أقيم بمقر اليونسكو في مارس عام ١٩٦٠ بمناسبة الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة. وقد رأيت اختيار بعض المقتطفات من هذا الخطاب الذى عبرّ فيه مالرو بمناسبة هذه الحملة عن انبثاق شعور إنسانى جديد بالمسئولية حيال روائع التراث الإنسانى أيا كان موقعه:

«في الوقت الذى نجمع فيه في علاقة أسرية واحدة خير الإبداعات في العديد من الحضارات التى لاتعرف شيئا عن بعضها البعض بل لعلها تضمر لبعضها الكراهية، فإنكم تقترحون عملا يجمع كل الناس معاً كى يقفوا في وجه قوى الفناء. إن مناشدتكم تعدّ مناشدة تاريخية لا لأنكم تقترحون إنقاذ معابد النوبة، ولكن لأنه من خلال هذه المناشدة فإن أولى الحضارات في العالم تعلن على الملأ جهارا أن فنون العالم هى إرثها الذى لايتجزأ.

ولكن انظر أيها النهر الهرَم [نهر النيل] الذى أتاحت فيضاناته للمنجّمين تحديد أقدم عهود التاريخ.. إن الرجال قادمون الآن من كل صوب وحدب في العالم كى يحملوا هؤلاء العمالقة بعيدا عن مياهك، واهبة الحياة والدمار في آن واحد. دع الليل يرخى سدوله، ولسوف تعكس صفحتك مرة أخرى صورة النجوم التى أدّت إيزيس تحت تألقها شعائرها الجنائزية، وسوف تعكس أيضا نجم رمسيس. بيد أن أقل العمال شأنا ممن جاءوا لإنقاذ تماثيل إيزيس ورمسيس سيقصّ عليك شيئا كنت

دوما، أيها النهر العجوز، على دراية به لكنك لم تسمعه من قبل من أفواه بشر وهو: أن ثمة عملا واحدا فحسب ليس للنجوم التى لاتبالى بشىء ولا للأنهار المدمدمة والتى لايطرأ عليها تغيير أية سيطرة عليه: هو عزيمة الإنسان على انتزاع النفائس من بين براثن الغرق والهلاك».

أى رد فعل هذا الذى جاء متمثّلا في هذا التعبير الإنسانى الجميل ردا على المبادرة المصرية. لقد أدى هذا الإنجاز العظيم، الذى تمّت خطواته برمّتها بمبادرة من ثروت عكاشة الفنان الوزير الثائر، وتمّت بعزمه وتصميمه وبعد نظره، وبوحى من قدرته غير العادية على استشراف المستقبل، إلى قيام منظمة اليونسكو مستهديةً بهذه التجربة العظيمة بحملات إنقاذ أخرى، مثل ڤينيسيا بإيطاليا وموينچودارو في باكستان وبوروبودور في أندونيسيا وفاس في المغرب. ونتيجة لها أيضا بادرت اليونسكو بمساعدة المجلس الدولى للآثار والمواقع الأثرية بالإعداد لمشروع اتفاقية بخصوص حماية التراث الثقافى العالمى.

لقد أتت فكرة الحفاظ على المواقع الثقافية والطبيعية من الولايات المتحدة الأمريكية، عندما عُقد عام ١٩٦٥ (وكانت عملية إنقاذ آثار النوبة تجرى على قدم وساق) في واشنطن مؤتمر دعا إلى إنشاء «اتحاد التراث العالمى» ليكون حافزا على التعاون الدولى لحماية مواقع العالم الطبيعية الرائعة والمواقع التاريخية. وحتى اليوم تم إدراج ٥٠٦ مواقع ذات قيمة عالمية بارزة. ومن هذه المواقع ٣٨٠ موقعا ثقافيا و١٠٧ مواقع طبيعية و١٩ موقعا ثقافيا وطبيعيا في ذات الوقت، وتنتشر تلك المواقع في ١٠٧ دول من الدول الأطراف في الإتفاقية.

وهكذا وكما سبق أن أشرنا لم ينحصر خير هذا المشروع على مصر وحدها، بل امتد أثره لينعم به العالم كله، ولقد استحق صاحبه الدكتور ثروت عكاشة تكريم منظمة اليونسكو بمنحه الميدالية الفضية في ٢٢ ديسمبر ١٩٦٨ في حفل افتتاح معبد أبى سمبل فى موقعه الجديد. ثم منحته أيضا الميدالية الذهبية في مؤتمر الدول المشتركة في إنقاذ معابد فيله المنعقد بالقاهرة في ١٩ ديسمبر ١٩٧٠، وهو تكريم غير مسبوق ولا ملحوق، فلم يحدث في تاريخ اليونسكو أن مُنحت أية شخصية عالمية هاتين الميداليتين معاً، كما نال التقدير الأدبى والمعنوى من جميع المسئولين بتلك المنظمة على جميع المستويات، وحسبنا أن نقتطف فقرة مما ورد في خطاب رينيه ماهيه مدير عام اليونسكو في مؤتمر فيله السابق الإشارة إليه والذى كنت فيه حاضرا إلى جوار د.ثروت:

«والآن ياسيدى مساعد رئيس الجمهورية ألتفتُ إليك لأقول: لقد كنتَ أنت صاحب فكرة الحملة الدولية التى تقودها منظمة اليونسكو، وكان ذلك في شهر يناير عام ١٩٥٩ عندما حدّثتنى عنها لأول مرة، فأيقنت عندها أن الأمر بالنسبة لك لم يكن يعنى فقط – أو حتى أساسا – مجرد وسيلة لجمع الأموال

اللازمة، بل إن الأهم في نظرك – وفي نظرى أنا الآخر – هو الدلالة المعنوية للمشروع والقيمة الثقافية العالية لصالح الإنسانية جمعاء. ومنذ ذلك الوقت وعلى مدى أحد عشر عاما ذلّل تصميمك كل العقبات ومكّننا إيمانك بالتعاون الدولى من القيام معاً بهذا المشروع، ومن إتمام ما كان يبدو لأول وهلة «أوتوبيا». وأنا لا أعنى الأحجار العريقة التى تم إنقاذها بقدر ما أعنى الاستجابات الجديدة التى تشكّلت في عقول الناس وفي قلوبهم. لقد أصبح الحلمُ حقيقة، وفكرةُ التراث الثقافى المشترك للإنسانية – تلك الفكرة التى كانت بالأمس مجرد تصوّر غامض – اتخذت منذ هذه اللحظة فصاعدا شكلا أكثر تحديدا في الضمائر، بينما أعطى التعاون العالمى برهانا ساطعا على فعاليته. وانبثاقا من هذه الروحِ ذاتها كانت الجمهورية العربية المتحدة بفضل مبادرتك أنت واستحثاثك أولى الدول الأعضاء في اليونسكو التى أسهمت مرتين في إنقاذ مدينتى فلورنسا والبندقية. إن هذا النوع من سلسلة ردود الفعل المتتالية يبشّر بمستقبل اليونسكو وبنشاطه الذى يتركّز فى منح التضامن الأدبى والمعنوى للإنسانية قوة تلقائية وفي الوقت ذاته منظّمة بحيث لا تستطيع قوى الكراهية والعنف أن تسود ضدها».

وبعد تلك الكلمة الجيّاشة أرى أن خير ما أختم به هذه الدراسة أن أورد فقرة من مذكرات الدكتور ثروت عكاشة، والتى يقصر دونها أى تعبير.

«وَلَكَمْ أحسّ اليوم الرضا كله حين أرى هذا المشروع الضخم الذى سعيتُ إليه يوما، والذى استغرق أعواما أحد عشر، ينتهى إلى ما انتهى إليه من نجاح. لقد كان من بين مشروعات الوزارة كلها أكثرها إلحاحا علىّ حتى لقد كان طوال هذه السنوات محط اهتماماتى، فكانت كثرة أسفارى في مناحى العالم المختلفة من أجله، وأكثر لقاءاتى مع رجال الثقافة والسياسة العالميين من أجله. لم تشغلنى مشكلات الحقل الثقافى رغم إلحاحها وكثرتها وتعقّدها عنه، ولم تصرفنى ليلة عن متابعة خطواته، فقد جعلت منه مسئوليتى الأولى بقدر ما كان أملى الذاتى. وكنت شديد الإيمان بالنجاح، يشدّنى إلى ذلك إصرار بأن علىّ واجبا يدفعنى مع غيرى لأن نحفظ للأجيال القادمة أثرا من أعظم ما أنجزته أيدى آبائنا الأولين، أقاموه يوم كانت البشرية تتلمّس طريقها نحو مأوى تسكنه فى كهوف الجبال، وكانت مصر تنحت للخلود معابد تسكن فيها الروح وتحيل الصخر إلى متحف للفن والجمال، ولاشك في أن هذا المعنى هو الذى حدا بالذين تعاونوا معنا لبذل أقصى التضحيات لتحقيق هذا الأمل.

واليوم، أليس من حق أبناء مصر في المستقبل مهما كان بعيدا، أن يروا آثار حضارتهم الأولى باقية تتحدّث عن يقظة فنية وفكرية رائدة، وأن يشهدوا هم وأبناء الأجيال التالية من كل مكان وزمان كيف تلاقت أيدى علماء وفنانى العالم، كل العالم، حول تراث الحضارة المصرية ليحفظوه للخلود شاهدا على عظمة الإنسان وعبقريته وأصالته، وعلى أن الثقافة هى الهدف الأسمى الذى يمكن أن يتلاقى حوله الإنسان. فليكن إنقاذ آثار النوبة هديّة جيلنا المكدود لأجيالنا القادمة».

وأخيرا فإن الذكريات لتترّى فينطلق بى الخيال مجنّحا إلى أيام بعيدة مقبلة، فأتخيّل أفواج المثقفين والطلبة والسائحين يقفون مبهورين أمام تماثيل معبد أبو سمبل الجليلة وهم يستمعون إلى مرشدهم الذى يشير بيده إلى صفحة الماء قائلا: لقد شيّد رمسيس الثانى العظيم هذا المعبد في ذلك المكان خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ثم يتحول بإشارته إلى المعبد الشامخ فوق الهضبة حيث ينهض الآن قائلا: وحماية له من أن يندثر إلى الأبد تحت مياه بحيرة السد استنقذه ثروت عكاشة في القرن العشرين بعد الميلاد مناشداً العالم بأسره، من خلال منظمة اليونسكو لنقله الى هذا الموقع.



وختاما يؤسفنى أن المساحة المحدّدة لهذه الدراسة قد اضطرتني الى التركيز على ما بذله الدكتور ثروت لإنقاذ آثار النوبة وما قام به من جهد خارق لربط التراث بالثقافة، دون أن أتحدّث عن مآثره وأياديه البيضاء في شتى مجالات حقل الآثار، ومن ثم فلا يسعني إلا أن أشير الى بعضها دون تفصيل أو استطراد. مثال ذلك ما عقده وحقّقه من مشاريع وفقا لاتفاقيات دولية ثنائية كاتفاقية المركز الفرنسى لترميم الكرنك في الأقصر الشرقية، والاتفاق المصرى البولندي لترميم معبد حتشبسوت بالدير البحري بالأقصر الغربية، والاتفاقية المصرية الألمانية لتطوير جزيرة إلفانتين بأسوان وإعدادها للزيارة، والموافقة على قيام مركز البحوث الأمريكي بالقاهرة بعدد من المشروعات الأثرية. ثم سعيه الدؤوب لتحقيق التعاون وتوسيع الاتصالات والاستفادة من المنظمات والهيئات والمراكز الدولية والعالمية التى تعمل في مجال الآثار مثل الإيكوم (المجلس الدولي للمتاحف)، والإيكوموس (المجلس الدولي للآثار والمواقع الأثرية)، والإيكورم (مركز اليونسكو لترميم الآثار)، وإدارة المعونة الفنية للأمم المتحدة. هذا الى جانب عمله على إحياء التراث الإسلامي والمحافظة على آثار قاهرة المعز، كما أن عقده اتفاقيات مشتركة لترميم الآثار الإسلامية مع الفرنسيين والإيطاليين والألمان والبولنديين والدانمركيين وغيرهم هى التى لاتزال سارية حتى الآن. وكذا الاحتفال الدولي الكبير بألفية القاهرة، وربط الآثار – كلما أمكن ذلك – بالثقافة وبالسياحة، ثم بالتكنولوجيا والعلم الحديث، والذى تمثّل في مشروع تصوير هرم

خفرع بالأشعة الكونية واستخدام الطب الحديث في الكشف عن الأسرار الكامنة في المومياوات، مع الحرص على عدم المساس بسلامة الآثار والمحافظة عليها وحمايتها، وإصداره «قانون إنشاء صندوق تمويل الآثار» الذى يمثّل وعاءً تتجمع فيه كل الموارد المالية التى تخصّ التراث والتى سوف يجري استخدامها فى مجاله ومشروعاته دون غيرها، وتشمل الإعانات والتبرّعات والهبات ورسوم زيارة الآثار والمتاحف والصوت والضوء وعائد بيع المطبوعات والكتالوجات التى تصدرها إدارات الآثار، وكذا الصور والنماذج ورسوم التصوير بكل أشكاله وغير ذلك، بحيث يتم استغلال موارد ذلك الصندوق دون قيود معطّلة أو روتين مدمّر أو فترة زمنية ملزمة. فضلا عن اهتمامه بالتراث المدوّن على البردي، والمتمثّل فى الوثائق والمخطوطات فى كل العصور التاريخية، على نحو ما حدث بشأن برديات نجع حمادي القبطية (فلسفة العارفين بالله) التى ساهمت منظمة اليونسكو فى دراستها ونشرها. وأخيرا حصوله لأول مرة على موافقة الدولة على إنشاء شرطة السياحة والآثار لتأمين المتاحف وحراسة الآثار ومحاربة محاولات سرقة ونهب نتاج حضارات العصور المختلفة، ومنع الحفر غير القانوني، وسائر التعدّيات على تراثنا القومي.

هذه هي بعض مآثر الدكتور ثروت فى مجال التراث، وهى إن دلّت على شئ فإنما تدل على مدى عنايته بتراث أجداده وولائه لتاريخهم، ومعرفته الوثيقة بالفنون المختلفة، وإيمانه بالثقافة الحقة الرفيعة، وإدراكه لحتمية استخدام التكنولوچيا والعلم الحديث، كما تكشف عن مقدرته على التخطيط الواعي السليم، وحرصه على الإخراج الجيد، وقدرته على التنفيذ مهما اعترضته الصّعاب والعقبات. ونرجو من الله تعالى أن يحقّق لمصر السير فى نفس الطريق واتباع هذا المنوال السليم.

الهوامش :

(١) انظر «مذكراتى في السياسة والثقافة» للدكتور ثروت عكاشة الجزء الثانى ص ١٢ .

(٢) انظر المرجع نفسه ص ١٣ .

[الصفحة المقابلة:]

صورة خلال العمل في إعادة تركيب معبد أبو سمبل في موقعه الجديد، ١٩٦٧ .



إلى ثروت عكاشة

كريستيان ديروش نوبلكور

أودُّ ، يا عزيزي ثروت، أن أستحضر في هذه السطور ملامح شخصيتك الفذَّة المنحوتة من ثقافتيْن رئيسيَّتيْن امتزجت إحداهما بالأخرى: الثقافة المصرية في المقام الأول، والثقافة الفرنسية أيضا. ومع ذلك تبقى هذه الشخصية نموذجاً في الوفاء لعبقرية أسلافك.

إن لديك، فضلاً عن وفائك لأصولك، ما يجعلك مواطناً عالميّا. ذلك أنك في السنوات التى تقلَّدت فيها مناصبك الرسمية: ملحقاً عسكريّا، ثم سفيراً، ثم وزيراً للثقافة، خالطت عقليات مختلفة لم تقصر لحظة طوال تلك السنوات في فهمها وكشف أسرارها. وبهذا عرفت كيف تستوعب ثقافات، وتتمثَّل حضارات ربما بدت لمن هم أقل خبرة منك غريبة بعيدة، إن لم نقل شاذة مبهمة. أما أنت فقد تصدَّيت لها بفطنة وأريحيَّة. وهكذا حُزْت أثمن ما في كنوزنا.

عندما كنت تعمل في باريس، في السفارة المصرية، كنت في نظر السلطات الفرنسية من أفضل الدبلوماسيين وأكفئهم. وقد تجلَّت هذه الكفاءة تجلِّياً تامّا فور عودتك إلى بلادك لتتولى مسئولياتك في وزارة الثقافة، التى أنشئت في القاهرة قبل ستة أشهر من تكليف الجنرال ديجول الكاتب أندريه مالرو بإنشاء المؤسسة ذاتها عندنا.

لقد نطقتُ الاسم السحري للجنرال الذى كنت تُكنُّ له الإعجاب، وكان يبادلك هذا الشعور بمثله. فهل تتذكَّر ذلك اللقاء الحميم الذى ضمَّك أنت والجنرال ديجول وأندريه مالرو، حيث اقتربت لأول مرَّة من «رجل ١٨ يونيه»، وكان ذلك في معرض «توت عنخ آمون وعصره» الذى نظمته أنا في «لويتي باليه» بباريس، وإن كان هذا قد تم بفضل ماقدَّمتَ أنت من عون وذلَّلتَ من صعاب.

وكان الجنرال ديجول على علم بالدور المرموق الذى لم تتأخر عن أدائه في بلادك لدى الرئيس عبد الناصر، هذا الدور الذى أهَّلك لأدائه فكرك المستنير، ومواقفك الشجاعة إزاء الغيوم التى كدَّرت سماء العلاقات بين بلدينا بعض الوقت. وإن إيمانك القوي بما تحقّقه العلاقات الوثيقة الدائمة لبلدينا من مصلحة مشتركة هو الذى هداك إلى إنشاء جمعية الصداقة المصرية الفرنسية التى أسَّستها منذ ثلاثين سنة، ومازلت رئيساً لها حتى الآن.

ومما لفت انتباه الجنرال لك حماستك الذكية لإحياء الاهتمام بالثقافة الغربية في محيط الضباط الثوريين في مصر، عن طريق الومضات التى كنت تقدمها لهم من هذه الثقافة، في الوقت الذى كانت فيه مصر قد ابتعدت عن الغرب. وإني لأذكر ما أبداه الجنرال من اهتمام حار، وأنا أحدِّثه عن تلك الأمسية التى لاتُنسى في دار الأوبرا في القاهرة (تلك الدار التى تعود

إلى عصر الخديو إسماعيل، والتى راحت ضحية حريق أتى عليها فيما بعد)، وكنت أنت قد نظّمت هذه الأمسية لتقدّم فيها للرئيس عبد الناصر عملاً موسيقيّا من الطراز الغربي، وهو كونشرتو للبيانو وضعه مهندس معماري مصري تخرج في كلية الفنون الجميلة بباريس، واستطاع مع ذلك أن يجلس إلى البيانو في مكان العازف الأول، ويصاحب الأوركسترا التى عزفت موسيقاه.

لقد قمت بمهامك الثقافية على نحو يتميّز بالجرأة والتفاني. وإني لأذكر تلك الفترة التى أغلقت فيها مصر أبوابها مع الغرب، فلم تعد تستضيف إلاّ فرق پكين وباليه البولشوي بنجمته المتألقة مايا پلستسكايا. حتى في تلك الفترة كانت آفاقك تدور بك برصانة ودون صخب في اتجاهنا، مع أننا كنا محرومين من وجود علاقات دبلوماسية تصل بيننا وبين بلدكم الجميل. ومع هذا فما كدت تفكر في إنشاء معهد الكونسرڤاتوار حتى استطعت – لا أدري كيف – أن تستدعي أستاذة غناء من أوبرا باريس لتقوم بتدريب طلاب قسم الأصوات في كونسرڤاتوار القاهرة. ثم استطعت أن تنشيء معهد الباليه. وبسرعة خارقة، استطعت أن تعرض باليه «دافنيس وكلويه» لراڤيل، حيث رقصت فرقة الباليه المصرية على مناظر خلفية من رسوم شاجال (مستعارة من أوبرا باريس).

كل هذا يبدو لي بعد أن بَعُد به العهد وكأنه لايُعقل. ومع أن بلدينا آنذاك لم يكن بينهما أي حوار رسمي، فلم يستطع شيء أن يقف بينك وبين توجيه الدعوة للعالم الفرنسي الكبير رينيه ويج مؤرخ الفن، وعضو الأكاديمية، والأستاذ بالكوليج دو فرانس، ليلقي محاضراته في مقر جامعة الدول العربية بالقاهرة.

وكانت أواصر الصداقة قد انعقدت من قبل بينك وبين هذا الصديق المخلص لمصر، ولسوف تكون هذه الصداقة فرصة لتدير معه محاورات طويلة حول فنون العالم، ظهرت نتائجها في مؤلفاتك اللامعة التى لم يَفُتْك فيها أن تُبرز ما بينك وبين أندريه مالرو من نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف. مثل هذه العقول الراجحة التى تعود إلى سجيَّتها عندما تتواصل مع عقول في مثل رجاحة عقلك، ماتلبث أن تندمج في محيطك.

ويوم لاحظت قلقك وأنت تواجه الأخطار الماحقة التى كانت تهدّد التراث الثقافى الإنساني لبلاد النوبة القديمة، أثناء سعيك إلى الدور الذى يمكن أن تنهض به منظمة اليونسكو في إنقاذ هذه المعابد الرائعة، يومها أنبأتك بأن السيد رينيه ماهيه المدير المساعد لمنظمة اليونسكو يقوم لحسن الحظ الآن بمهمة في إثيوبيا. ومن ثم كانت مبادرتك بدعوته لزيارتك بالقاهرة. وكانت هذه الدعوة منك بداية مغامرة عظيمة مذهلة.

كانت مصر تواجه مشكلة يكاد حلُّها يكون مستحيلاً، فهي تسعى أولاً إلى الانتفاع حتى أقصى درجة بحصتَّها من المياه الغزيرة التى تحصل عليها مرة واحدة كل سنة من فيضان

النيل. وكنتم قد نجحتم من قبل في الاحتفاظ بنسبة من مياه الفيضان بفضل الخزان الأول الذى بنيتموه في أول القرن، جنوب الشلال الأول، وقمتم بتعليته مرتين. لكن الاحتفاظ بمزيد من مياه الفيضان في بحيرة ناصر سيغرق شواطئ النوبة العامرة بأربعة وعشرين أثراً قديماً بين معبد وكنيسة ومصلّى تنتصب في هذه الشواطئ وتشخّصها.

ومادامت مصر قد حصلت على ما طلبته من قروض لتتمكن من تنفيذ مشروع السد العالي، فلم يعد بوسعها أن تقترض المزيد لإنقاذ المعابد والبيئة المحيطة بها. أمّا أن تتخلّى مصر عن هذه الآثار العظيمة، فهذا جرح كان يثير الألم في قلوب كل المسئولين المصريين.

لكن ثقافتك الرفيعة وحساسيّتك الفائقة أهّلتاك دون شك لتقدّر أكثر من بقية المسئولين حجم الكارثة التى كانت تبدو حتمية. ولقد رأيت آنذاك أن تحدّثنى عن الهموم الفادحة التى تثقل عليك، وعن إشفاقك من صعوبة الوصول إلى حل يمكن الاطمئنان إليه.

ثم لم تلبث أن قررت إقناع الرئيس عبد الناصر بالسماح لك بالاتصال بالمدير العام لمنظمة اليونسكو حتى يوجّه نداءً إلى العالم أجمع، بطلب المساعدة في إنقاذ تراث لايخصّ مصر وحدها، بل هو ملك للبشرية كلها. وحتى لاتأخذوا شيئاً بغير مقابل يكافئه، كنت لبقاً في اقتراحك على الحكومة المصرية أن تضع قائمة بآثار لها شأنها سوف توهب للبلاد التى ستسهم في إنقاذ المعابد المهدّدة.

وكان لابد من تصميم الوزير عكاشه، وعناد رينيه ماهيه، مصحوبين بجهدي المتواضع كعالمة مصريات، كي تتوّج العملية بالنجاح. غير أن شيئاً لم يكن ليتمّ، يا عزيزي ثروت، لولا جَلَدك وقدرتك على مغالبة الأنواء.

لقد واكبتَ المشروع فى جميع مراحله بعظيم عنايتك وإقْدامك. تابعتَ عمليات الحفر في المواقع المهدّدة بالغرق، وواجهت مشاكل كان لابد من حلّها، ابتداء من تلك المترتّبة على اختيار نظم الإنقاذ المتعلّقة بكل معبد على حدة، وانتهاء بتجاوز التداعيات السياسية والدبلوماسية. إن زياراتك الدافئة لمواقع العمل في أقاصي النوبة (بهليوكويتر عسكرية في معظم الأحيان!)، وصداقتك الأخوية لرينيه ماهيه، والتفاهم الضمني الذى انعقدت أواصره بيننا، كل هذا رشّحك لتكون بطلاً لعمل من أنبل الأعمال أخذنا على غرّة، ووصل إلى نهايته السعيدة بإنقاذ معبدي أبى سمبل وفيله اللذين كانا - لولاك - مهدّدين بالزوال إلى الأبد.

على أن بسطة جناحك لم تحصرك في حدود هذه المسئولية الجسيمة. وأنت تذكر ذلك اليوم الذى كنت أقوم فيه بمهمة من مهامي العديدة في مصر، فطلبت مني إعداد البيانات التاريخية اللازمة لمشروع الصوت والضوء الذى أقمته بجرأتك المعهودة عند أهرام الجيزة. وقد نجح هذا المشروع نجاحاً ساحقاً شجّع في وقت لاحق على أن تقدم برنامجاً مماثلاً في معبد الكرنك الكبير. كل هذه الأعمال الموفّقة، وكل هذه المبادرات السعيدة انبثقت من ذهنك

المتوقِّد، ومواهبك الفائقة في تصوّر المشروعات التى تزمع تنفيذها وفي بلورة نتائجها قبل أن تتحقق بالفعل.

وإذا كانت تقلّبات الحوادث لم تسمح لك بمواصلة جهودك حتى تصل بها إلى غاياتها المنشودة، فسوف يأتى يوم أو آخر يُكْمل فيه الجيل الصاعد بناء الصرح الذى أقمته.

وأنت تذكر ذلك اليوم الذى سعدنا فيه أنا وزوجي باصطحابك إلى عرض الصوت والضوء في قصر شامبور على نهر اللوار. لقد عدنا معاً بعد هذا العرض المشهود في اليوم التالي إلى باريس بالسيارة تحت طوفان من الأمطار الغزيرة. لكنك شغلتنا عن أخطار الطريق بحريق من التساؤلات التى طرحتها حول مظاهر الحياة في بلدك العزيز خلال العصور الفرعونية. وكانت هناك مسألة تثيرك على نحو خاص: هل عرف المصريون القدماء فن المسرح؟ وهل مارسوه قبل أن يكتشفوا أعياد ديميتير الإغريقية؟

كان عليَّ أن أرجع إلى بحوث إتيين دريوتون، وهو من ألمع المديرين الذين اضطلعوا بالعمل في مصلحة الآثار المصرية، لأتحقّق من وجودٍ محتمل جدًّا لهذا النوع المسرحي في تلك العصور البعيدة. وقد ظهر بوضوح أن فن المسرح كان موجوداً في مصر بأشكال عدّة: الدراما، والملهاة، وحتى مسرح الدعاية السياسية!

وقد تحمّست أنت بشدّة لهذا الموضوع، حتى نهضتَ بترجمة كتاب دريوتون إلى اللغة العربية. ثم استسلمت تماماً لسحر هذا الكشف الجديد، فقررت أن تواصل البحث فيه وتضمّه إلى ميادين نشاطك الثقافي. وخلال زيارة من زياراتي اللاحقة لمصر طلبت مني المساعدة في وضع النصوص التى جمعها دريوتون في الشكل الذى يسمح باستخدامها في عرض مسرحي يمكن تقديمه في ساحة معبد من معابدكم العظيمة. ولقد أخذت تبحث عن أفضل المخرجين والممثلين. وهكذا التقينا كلانا بمادلين رينو، وچان لوي بارو، عقب عرض لهما في مسرح الأوديون. وذهبت أنا بناء على طلبك لأزور چان ڤيلار في منزله على ربوة سانت جنڤييڤ، حيث أبدى اهتماماً كبيراً بالموضوع، ثم ما لبث أن جاء معي إلى مصر بدعوة منك ليتحدث معك، ويختار من بين معابد الأهرام والصعيد أكثر المواقع ملاءمة للعرض المسرحي. إنني على يقين من أنك لو لم تترك الوزارة لاحتل هذا العرض الذى كنت تنوي تقديمه بعنوان «فتيات الرياح الأربع» محلا رفيعاً إلى جانب أعظم إنجازاتك.

إن الفضل يعود إلى رحابه آفاقك التى جعلتك مستعدًّا دائماً للترحيب بكل اقتراح جرئ مادام كان خلاّقاً مفيداً. وبفضل موهبتك في الجمع بين الفكر والعمل، واصلت نشاطك الذى ازدهرت به شخصيتك في مجال الأدب بالرغم من مسئوليات منصبك الجسام. وأنا هنا أشير إلى أطروحتك التى نوقشت في السوربون حول المؤرخ الكاتب ابن قتيبة، وإلى دراساتك في تاريخ فنون العالم (العين تسمع والأذن ترى)، فضلا عما قدّمته

حول الموسيقى الغربية. إن أعمالك الأخيرة تفتح للعالم العربي نافذة يطلُّ منها على هذه العوالم البهيَّة.

ولقد عرفت أيضاً كيف تكشف في الوقت الملائم عن مواهبك كمعلّم ومحاضر، وذلك حين ألقيت دروسك في الكوليج دو فرانس بباريس عن فن المنمنمات الفارسية.

هذه الآفاق الرحيبة عبرها رجلٌ واحد، هو رجل الفكر والإبداع والفعل. رجل وفيٌّ بين الأوفياء، صديق بالغ الإخلاص والحدْب ... مصريٌّ فائق العظمة!

مدعوًّا للمشاركة فى إنشاء أكاديمية الفنون

د. مصطفى سويف

من دواعى غبطتى أن أسهم بصفحات معدودات فى تحرير هذا السِّفر الذى يعدُّه كتّابه الأفاضل على شرف الوزير المبجَّل الدكتور ثروت عكاشة، جزاءً وفاقا لما قدّمت يداه من جهد فى حقل الثقافة مفعم بالسخاء والرفعة كمًّا وكيفا. وقد كان لى الشرف أن عملتُ مع الدكتور عكاشة وكيلا لوزارة الثقافة خلال الفترة الممتدة من أواخر مايو سنة ١٩٦٨ حتى أواخر ديسمبر سنة ١٩٧٠ ، تلبية لدعوة كريمة منه كى أشاركه بذل الجهد اللازم لتحقيق أحد أحلامه الكبيرة، حلم النهوض بالمعاهد الفنية وإعادة صياغتها فى إطار جامعى جديد بمهمّتها فى المجتمع، إطار «أكاديمية الفنون» . وأنا الآن إذ أشارك فى تحرير هذا المجلّد أعتبر مشاركتى هذه فرصة طيبة أتيحت لى لكى أروى بإيجاز قصة بالغة الرقى لنمط من التعاون قام بين رمز للسلطة السياسية (إذ كان من صُنّاع القرار إلى جانب كونه ذا فكر رفيع المستوى وخيال عظيم المضمون) من ناحية، ورجل اختار لشخصه التوحّد بالبحث العلمى (وإن لم يغب عن وجدانه الواعى الاهتمام بالتحالف مع بعض صُنّاع القرار إذا كان ذلك ممكنا) . وهى قصة عزيزة على نفسى لأنها تحمل من الذكريات الممتعة أقداراً لاتقل عما تنطوى عليه من إشارات وتنبيهات تمثّل نموذجا لما يمكن أن تكون عليه علاقة سامية بين الطرفين لضمان حصول المجتمع على الحد الأمثل لعطاء كل منهما.

بدايات القصة

البداية الأولى

يروى الأستاذ الوزير قصة دعوته إياى للعمل معه نهوضا بالمعاهد الفنية، وذلك فى الجزء الثانى من مذكراته فى السياسة والثقافة (ص ٢٩٢) . وفى هذه القصة يذكر مجموع الملابسات التى أحاطت بالدعوة ونسجت خيوطها بإحكام ضمن نسيج مسئوليات متعددة الآفاق عن السياسة الثقافية للبلاد. وفى هذا السياق جاء توقيت الدعوة فى أوائل سنة ١٩٦٨.

والقصة جُمْلة وتفصيلا مدعاة للاحترام العميق. ويلفت النظر فيها بوجه خاص أن يكون قراره توجيه الدعوة إلىَّ مؤسَّساً على قراءته كتابا علميا لى، هو كتاب «**الأسس النفسية للإبداع الفنى**» ؛ فالتاريخ ضنين بسيرة رجال السياسة الذين يفكرون ويقررون بهذا الأسلوب. فإذا حدث ذلك فى فترة من تاريخ الأمة ساد فيها شعار «أهل الثقة قبل أهل الخبرة» فالاحترام الواجب

مضاعف، والإكبار اللائق واجب. وقد نُقل إلىّ قرار الوزير والجذر الذى تأسّس عليه منذ أول اتصال تم بى فى هذا الصدد حينئذ. وهو أمر كان له تأثير نافذ فى نفسى مما حسم استجابتى للدعوة رغم طول تردّد.

البداية الثانية:

والآن أصبح واجبا علىَّ أن أروى القصة من زاوية النظر التى تخصّنى، يحدونى فى ذلك عاملان: أولهما اقتناعى بأن كل مَنْ أسهم فى صنع حدثٍ أو أحداث ذات وزن فى تاريخ الأمة يلزمه كواجب أخلاقى أن يشفع إسهامه بتوثيق ما يمكن اعتباره مذكرة إيضاحية لما قدّمتْ يداه، وهذا جهد من شأنه أن يؤكد فى التاريخ الاجتماعى بُعداً لايمكن الاستغناء عنه أو التقليل من شأنه إذا أريد لهذا التاريخ أن يكون فاعلا فى صياغة الحاضر والمستقبل. والعامل الثانى هو ما أرجو أن تتركه أحداث القصة من أثر إيجابى فى بعض النفوس التى مازالت تأمل فى أن تجد لنفسها مدخلا إلى المشاركة فى العمل العام شريطة الإبقاء على قدر معقول من احترام النفس، ودوام القدرة على الاحتكام إلى قيم الضمير المسترشدة بنور العقل والعلم.

المقدمة الحياتية والمنطقية الأولى لقصتى فى هذا الصدد تتمثّل فى مسلَّمة أساسية يقوم عليها كل البناء المعرفى الذى عشت عمرى الواعى أرعاه وأنمّيه؛ وتنص هذه المسلَّمة على أن «لاخير فى علم بلا عمل». وأستطيع الشهادة فى هذا المقام بأن هذه المسلَّمة كانت ومازالت شديدة الجذرية فى تكوينى العقلى، بحيث أمكنها أن تنفذ بشتى الصور المباشرة وغير المباشرة فى جميع كتاباتى وأعمالى. ويخيَّل إلىَّ أن الأستاذ الوزير استطاع أن يستشفّ هذه الحقيقة بين سطور كتاب «الأسس النفسية للإبداع الفنى»، وأن هذا الاستشفاف كان واحدا من عوامل متعدّدة أسهمت فى اتخاذه القرار بدعوتى إلى المشاركة فى بعض عمله.

أما المقدمة الثانية فقد تخلَّقت على أثر وقوع أحداث يونيه سنة ١٩٦٧؛ فأنا لم أدرك هذه الأحداث عندئذ على أنها مجرد انتكاسة أو هزيمة عسكرية، ولكن على أنها خَطْبٌ قومى يجلّ عن الوصف أو التسمية بهذه الكلمات محدودة الوزن والدلالة، ومن ثم فإن أفضل مايمكن عمله فى هذا الصدد هو أن نحاول فهم معانيه الحقيقية فى لحظات صدق مع النفس لكى نبدأ الخطوة الأولى على الطريق إلى تدارك الأمر قبل فوات الأوان.

وإن دلالات هذا الذى حدث بالغة التعدد والتركيب والتشابك، وماتشير إليه هذه فى مجموعها إنما يقضى بأن يتقدم كل قادر إلى المشاركة الإيجابية فى صياغة الفكر العام والفعل العام. وفى هذا السياق بدأت أكتب سلسلة مقالات فى مجلة «الكاتب» الشهرية امتد نشرها من أول ديسمبر سنة ١٩٦٧ حتى أول مارس سنة ١٩٦٨، جمعتها ونشرتها بعد ذلك فى كتاب بعنوان: «نحن والعلوم الإنسانية». وكانت قضيتى التى بسطتُها فى المقالات تتلخص فى الفقرة

التالية وقد وردت فى أولى هذه المقالات: «نحن نبنى مجتمعنا... فى عالم يعتمد أساساً على العلم كمنهج، وهذا المنهج ... كما يقوم أمامنا فى القرن العشرين... يتناول الآلة كما يتناول الإنسان، الإنسان كسلوك لا كأنسجة وأعضاء فحسب؛ لذلك يجب علينا أن نعنى بالإنسان والآلة معاً، وبأنواع التعليم التى تؤدى الى مزيد من المعرفة بخصائص كل منهما، ومزيد من اكتساب القدرة من خلالهما، وبكل المرافق التى تدور حولهما».

ولم أكن أعنى فى هذه الفقرة (ولا فى سائر أجزاء المقالات الأربع) أن الحل يتمثّل فى مجرد العناية بالعلوم الإنسانية (كعلوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا .. الخ) ولكنى كنت أشير إلى معانٍ أشمل وأعمق من ذلك بكثير؛ فقد كانت المقالات فى جملتها رسالة يكتبها رجل متخصص فى أحد العلوم الإنسانية باللغة التى يتقنها، وكانت تنطوى على احتجاج على الجهل والعبث بقدر ماتنطوى على تنبيه للإفاقة من الغفلة، وتوجيه إلى السير على الطريق الذى لابديل عنه وهو طريق الأخذ الجاد بأسباب العلم والمنهج العلمى بالمعنى الشامل الذى لايدع صغيرة ولا كبيرة فى حياة المجتمع لحكم المصادفة، أو للتحكم الغشوم، أو الاجتهاد الأعمى مهما تكن الأسماء أو الشعارات أو التبريرات البرّاقة التى تقدم من وراء التحكم والاجتهاد العشوائى. هكذا كانت رسالة هذه المقالات الى متلقّيها. أما بالنسبة لى فكانت تشفّ عن اقتراب شديد من مستوى الفعل فى الواقع العملى، اقتراب بدرجة لم أخبرها من قبل. وكان لسان حالى عندئذ أننى على استعداد للتقدم إلى الفعل شريطة أن يكون هنا حيث أملك العلم الخاص والمهارات الملائمة. وربما تحدثتُ فى ذلك إلى الصديق الصدوق المغفور له عبد العزيز الأهوانى، وربما لمستُ عنده توجّها مماثلا على مستوى الفكر والوجدان.

فى هذا السياق فوجئتُ ذات يوم فى مارس ١٩٦٨ برسول يحمل إلىَّ على المستوى الشفهى دعوة من الدكتور ثروت عكاشة، وكانت الدعوة محدّدة الهدف، أن أتولى منصب وكيل وزارة الثقافة لشئون المعاهد الفنية، لكى أشارك معه فى تأسيس «أكاديمية الفنون». ورغم الاستعداد النفسى الذى كان متحقّقا عندى حينئذ كما وصفته، فقد كانت مفاجأة الدعوة لى على مستوى التنفيذ مفاجأة مربكة مما استتبع إجابتى بالاعتذار، ولم أقدّم لمحدّثى أية مبررات لهذا الاعتذار سوى أننى غير مهيأ لقبول الدعوة. وألحَّ محدّثى علىَّ أن أقبل، وألححت من جانبى فى الاعتذار. وأثار الموقف كله عددا من المشاعر الغامضة فى نفسى، تناثرت فى ثناياها كثرة من الأسئلة والتعليقات؛ كانت المشاعر كلها تدور حول خوف عميق استبدَّ بى من أن ينزلق بى القبول إلى الابتعاد النهائى (عاجلا أو آجلا) عن حياة البحث العلمى، وأعدت حينئذ اكتشاف الحقيقة أن حياة البحث جزء لايتجزأ من كيانى، وأن ابتعاداً نهائيا عن هذا الطراز من الحياة لايقل عن تمثُّل الموت فيما يثيره كل منهما فى نفسى من مشاعر موحشة. كان هذا هو أساس خوفى وجوهره، وكان هو دافعى الحقيقى إلى الرفض، ثم لم تلبث تساؤلات أخرى أن تبلورت فى نفسى، وكانت كلها تدور حول

محور رئيسى مؤداه: هل سأتمكن فعلا من تنفيذ ما أرى أنه واجب التنفيذ حسب مقتضيات المنصب المعروض علىَّ وأظل مع ذلك فاعلا فى إطار حياتى البحثية المعهودة؟ أما التعليق الأوحد الذى كان يشغل ذهنى إلى جانب هذه التساؤلات (وبالرغم منها) فكان يتناول ما قال محدّثى (وسيط الخير كما أسميته حينئذ) ردًا على سؤالى: «ومن أين عرف الدكتور ثروت عكاشة الطريق إلىَّ وأنا لم أشارك من قبل فى أى نشاط سياسى لا بالسلب ولا بالإيجاب؟» فإذا به يقول: «إنه قرأ كتابك الأسس النفسية للإبداع الفنى» . فقد أثارت هذه الاجابة فى نفسى مزيجا من مشاعر متباينة، لكنها رغم تباينها كانت فى جملتها مشاعر إيجابية، تنطوى على أقدار من الاحترام للرجل والإعجاب به والامتنان له. ولم يخلِ الأمر من بعض العجب كذلك؛ فما عرفت وما سمعت من قبل عن وزير قرر أن يختار واحداً من كبار العاملين معه بهذا الأسلوب. وأكبر الظن (وأنا أسترجع الآن ذكرياتى عن تلك الأيام) أن هذه المعلومة كان لها أفعل الأثر فى تشكيل علاقتى بالدكتور ثروت عكاشة، وصياغة مشاعرى نحو شخصه منذ عرفت بأمرها وحتى كتابة هذه السطور. الشىء المهم أن الحديث الأول لوسيط الخير كان بداية حوار اتصل بينى وبين الوزير واستمر لمدة تزيد على الشهرين؛ فالرجل لم يقبل اعتذارى باعتباره النهاية الطبيعية لدعوته إياى، ولكنه عاود توجيه الدعوة، ثم أبدى رغبته فى أن نلتقى لنناقش الأمر فيما بيننا وجهاً لوجه. وأمام كرم النفس الذى غمرنى به عرضت عليه أن أكون مستشاراً له أقدّم له المشورة كلما أراد دون أن أتقيد بقيود الوظيفة، ولكنه لم يقبل الاقتراح، وكانت حجّته فى رفضه مقنعةً تماما لى ومستندة إلى خبرته الطويلة بالوزارة وبصيرته النافذة فيما يتعلق بتعقيدات الشئون الديوانية والتواءات موظفى الدواوين فيما يسرُّون ومايعلنون. وطلب إلىَّ (إذا لم يكن لدىَّ مانع) أن أقوم بجولة أتفقَّد فيها أحوال المعاهد الفنية لتقدير نقاط الضعف ونقاط القوة فيها وأن أوافيه بتقرير بنتائج هذه الجولة وبما أقترحه من حلول لما قد تسفر عنه هذه الجولة من كشف عن الصعوبات التى تعانى منها هذه المعاهد فى أداء رسالتها. وقبلت رجاءه، وبدأت فورا فى القيام بمهمتى، واستغرقتنى هذه الدراسة الميدانية لأحوال المعاهد مايقرب من شهرين قدّمت له فى نهايتها تقريرا مفصّلا عن المشكلات والحلول المقترحة. وكان ذلك فى أوائل مايو سنة ١٩٦٨ .

واختصاراً للحديث فإن التقرير لم يقلل من تمسّك الوزير بأن أقبل رجاءه، بل ربما زاده تمسّكا. وانتهى الأمر بأن توليت المنصب، وصدر القرار الوزارى بندبى (من الجامعة) ندباً كاملا لهذه المهمة وذلك مساء يوم ٢٣ مايو سنة ١٩٦٨ .

العمل مع الوزير

الانطباع العام الذى أحمله فى نفسى، وتؤيده مذكراتى الخاصة، عن فترة العمل مع الدكتور ثروت عكاشة انطباع مركّب من شقّين متباينين تمام التباين؛ أحدهما يحمل من

الذكريات ماهو ممتع شديد الإمتاع، والآخر ينضح بكل ما هو مقبض وقبيح؛ فأما المصدر الرئيسى للذكريات السّارة فهو خبرات التعامل المباشر مع الدكتور ثروت؛ وأما مصادر الانطباعات المقبضة القبيحة فهى الآثار التى تركتها خبراتى مع البيروقراطية، أفراداً ونظاما طوال فترة العمل. وسوف أتناول فى الأجزاء الباقية من هذا المقال، وبقدر معقول من القول المفصَّل، كيف سار التعامل بينى وبين الدكتور ثروت لأوضّح كيف ظل هذا التعامل من أولى لحظاته حتى آخر أيامه كريما وجميلا، وكأن الرجل كان ينفحنى فى كل موقف من مواقف العمل معه نفحة تقدير وإعزاز. أما عن الرواسب المقبضة لخبرات الاحتكاك بالبيروقراطية فى تلك الفترة فسأقتصر على ذكر الحد الأدنى منها وهو الحد الذى يستلزمه بيان خصائص الأسلوب الذى حكم التعامل بيننا، الدكتور ثروت وأنا، لأن المقام لايسمح بغير ذلك فى هذا المقال.

منذ اللحظة الأولى التى أنبأت فيها الدكتور ثروت بأننى قبلت الدعوة لتولّى المنصب، وكان ذلك فى مكتبه (بشارع المعهد السويسرى) على أثر واحدة من مناقشاتنا المتعددة فى تلك الفترة، منذ تلك اللحظة أشعرنى الرجل بتقدير فاق فى دلالته كل توقعاتى؛ إذ قام عن مكتبه وعانقنى بحرارة إنسانية ملؤها الصدق، وهو يشعرنى بسروره وامتنانه لهذا القرار. فكان هذا الموقف عنوانا إنسانيا بليغا على مستقبل علاقة العمل بيننا، هو كرئيس يعبّر بصدق وحساسية راقية عن تقدير كريم؛ وأنا كمرؤوس لا أبتغى شيئا أفضل من هذا التقدير كنور أخضر لإطلاق طاقة العمل المختزنة فى نفسى فكراً وعملا. كان الرجل يحمل فى صدره حلماً (بإنشاء أكاديمية للفنون) وتوسم فىّ أن أكون معينا كفئا على تحقيق هذا الحلم؛ وكان حُلمى المُناظر أن أجعل من أداء هذه المهمة (فى جميع جوانبها) نموذجا للعمل الرسمى الصالح، أعنى للعمل الحكومى الإيجابى الذى لايبتغى منه مؤدّيه إلا وجه الصالح العام فى أرقى صوره، وهو ما يستتبع بالضرورة قدراً لابأس به من الرضا عن النفس.

وبدأت العمل المنتظم كوكيل للوزارة لشئون المعاهد الفنية صباح الأحد ٢٦ مايو سنة ١٩٦٨، وكان مكتبى فى مبنى الكونسرڤاتوار بمدينة الفنون. وعلى حين كانت بداية العمل مع الوزير بالغة الحس رفيعة المستوى، كانت البداية مع العاملين فى المعاهد قبيحة فى مبناها ومعناها؛ فقد اتضح لى منذ اليوم الأول أننى مقبل على صراع مرير لا أرى من الضالعين فيه حينئذ إلا بعض ذوى الرؤوس الكبيرة ممن ضاقوا بكثافة التواصل الذى كان جاريا بين الوزير وبينى فى الشهور القليلة الماضية، ولم يتوسّموا بعد ذلك فى مقدمى إلا مجموعة من المعانى التى تتهدّدهم؛ فأنا قادم غريب من خارج الحلبة، لن أكون على أحسن تقدير إلا منافساً على السلطة وما قد تدرّه السلطة من مغانم. أما أسوأ التقديرات فهى أننى كقادم غريب لا أدرى شيئا عن قواعد اللعبة داخل الحلبة وماتقوم عليه من توزيع للأدوار الرسمية وغير الرسمية، داخل التنظيمات المعلنة والشلل غير المعلنة، وأن حجم الثقة التى يبدو أن الوزير يوليها إياى لإعادة

تنظيم العمل فى هذه المؤسسة سوف يكون فيها ما يغرينى بزعزعة استقرار الشّلل والأدوار ومايترتب على هذه الأدوار من خدمات. وبناء على هذه التوقعات وأمثالها كان طبيعيا أن أجد المكان (ممثّلا فى الرؤوس الفاعلة فيه) غير مرحّب بى منذ خطوت فيه خطواتى الأولى صباح يوم ٢٦ مايو سنة ١٩٦٨.

ولن أتابع هنا تسلسل الأعمال والأقوال كما وقعت منذ ذلك التاريخ وحتى صدر القانون بإنشاء أكاديمية الفنون ووقّعه الرئيس جمال عبد الناصر يوم ٢٨ أغسطس سنة ١٩٦٩. كذلك لن أتتبع هنا عشرات الخطوات التى قمنا بها بعد ذلك مباشرة للتعجيل باستصدار اللائحة التنفيذية للقانون حتى يستقر نظام العمل فى الأكاديمية تفصيلا وما ووجهنا به فى هذا الصدد من عراقيل بالغة التفاهة لكنها قادرة على أن تستنزف الوقت والطاقة. لن أسرد هنا شيئا من هذا القبيل لأننى لست معنيا فى المقال الراهن بالتأريخ للجهد الذى أنفقناه فى هذا السبيل، لكننى معنىٌّ فى المقام الأول بتقديم عدد محدود من نماذج التعامل شديد الرقىّ الذى أحاطنى به الدكتور عكاشة طوال فترة عملى معه لا لشىء إلا لأنه يعرف كيف يقدّر الصدق والإخلاص فى الآخرين.

نماذج من التعامل رفيع المستوى

أحمل فى مخزون الذاكرة نماذج لا حصر لها، يقوم كل منها شاهدا على هذا الرقىّ الذى أشير إليه. ومن ثم فقد كانت الصعوبة الرئيسية التى واجهتها وأنا أُعدُّ لكتابة هذا المقال هى صعوبة الاختيار الذى يقوم على أساس المفاضلة فيما بين النماذج المطروحة أمامى. ولاأستطيع أن أدّعى أننى وصلت إلى حلٍّ مقنع وأنا أحاول اجتياز هذه الصعوبة، لذلك رأيت الاكتفاء بتقديم بعض النماذج الدالّة دون أى ادعاءٍ بأنها أفضل من غيرها مما تزخر به الذاكرة.

أما النموذج الأول فقد جاء فى مرحلة مبكّرة من بدء علاقة العمل بيننا، فرضته ظروف حياتى الجامعية / البحثية السابقة على تسلُّمى مهام المنصب الجديد. فقد تلقيت فى الشهور الأولى من سنة ١٩٦٩ عرضا بمنحة بحثية (لمدة سنة) من قسم علم النفس بمعهد ماكس پلانك للطب النفسى فى ميونيخ (بألمانيا) وذلك للمشاركة فى بحوث تجرى فى رحاب المعهد فى موضوع «الاستعدادات النفسية للتفكير الإبداعى». ولم يكن لهذه المنحة أية مقدمات سوى ماكان معروفا عنى فى الخارج (فى معهد الطب النفسى فى لندن، ومعهد الطب النفسى فى ميونيخ) من اهتمام بدراسات الإبداع لسابق النشر فى هذا المجال. ومن ثم فقد تلقيت خطاب الدعوة لقبول هذه المنحة كمفاجأة سارة من ناحية ومشرّفة من ناحية أخرى، ولكنها بقدر ما أسعدتنى كانت فى الوقت ذاته مثار قلق فى نفسى، وكان محور القلق هو تساؤلى مباشرة: كيف أوفّق بين مقتضيات المنحة بالإقامة فى ميونيخ لمدة عام بأكمله ومقتضيات العمل فى

وزارة الثقافة؟ إذ لايُعقل طبعا أن أسافر لمدة سنة وأدير العمل فى الوزارة من بعيد؛ وفى الوقت نفسه لايعقل من رجل مثلى (كرّس حياته أصلا للبحث العلمى) أن يعتذر عن عدم قبول مثل هذا العرض المشرّف بكل ماينطوى عليه من معانٍ، وما يتيحه من فرص للاحتكاك المكثّف بعالم التخصص. وانتهت الحيرة بى إلى عرض الأمر بكل ملابساته على الدكتور ثروت عكاشة. ولست أذكر الآن ماقال الرجل بالضبط فى هذه المقابلة، ولكنى لا أزال أحتفظ فى ذاكرتى بانطباع عامٍّ عن المقابلة أسعدنى وزاد من رفعة منزلة الوزير فى نفسى؛ فقد أشعرنى بأنه يعتبر هذه المنحة تشريفا يزيد من قدرى فى نظره، وأشار بأن أضمّن خطاب الموافقة الذى سأرسله إلى المعهد فى ألمانيا اقتراحاً بأن يكون ذهابى إلى ميونيخ مقسّطاً على فترات، بحيث أمكث هناك فى كل فترة حوالى شهرين أعود بعدهما لمواصلة القيام بمسئولياتى فى الوزارة لبضعة شهور، ثم أعود إلى السفر مرة أخرى وهكذا. على هذا النحو كانت استجابة الدكتور ثروت فى هذا الموقف.

كان أهم ما لفت نظرى فى الاستجابة أنها تعنى التسليم بأن دورى كباحث علمى أمرٌ مسلّم به لدى الوزير حتى بعد أن قبلتُ مهام وكالة الوزارة، وكان هذا شيئا مهما بالنسبة لى لأن دور الباحث جزء لايتجزأ من هويّتى، ومن ثم فقد تلاشى جزء كبير من قلقى. ولفت نظرى كذلك ما انطوى عليه الحل المقترح من مرونة عقلية لاشك فى أنها ستكون رصيدا إيجابيا يضمن قدرا كبيرا من سلاسة التعامل فيما بيننا فى مقبل الأيام.

وكتبت إلى هانز برنجلمان H. Brengelmann رئيس قسم علم النفس فى معهد ماكس پلانك خطابا مفصّلا أشرح فيه جميع الظروف والملابسات المحيطة بى فى ذلك الوقت، وأننى لذلك أقبل الدعوة شاكرا، ولكن قبولى مشروط بهذه الصيغة التى اقترحها الوزير. وتلقيت الرد من برنجلمان بعد ثلاثة أسابيع، وفيه يقول إنه لا مانع لديه من تنفيذ الصيغة المقترحة، ويزيد على ذلك أن يرجو أن يكون فى تولّى هذا المنصب مايتيح الفرصة أمامى للإفادة التطبيقية فى الواقع الاجتماعى من بعض ثمرات بحوث الإبداع.

وبدأت فعلا أقوم برحلاتى البحثية إلى ميونيخ فى منتصف يوليه عام ١٩٦٩؛ وعلى امتداد فترة عملى بالوزارة قمت بثلاث رحلات من هذا القبيل؛ وفاجأنى الوزير بمزيد من التكريم حين قرر فى شأن إحدى هذه السَّفرات أن تتحمل أكاديمية الفنون (وكنا قد وفّقنا فى استصدار القانون بإنشائها) مصاريف السفر والبدل المقرر.

هذا هو النموذج الأول من نماذج التعامل الذى أحاطنى به الدكتور ثروت، وأترك للقارئ أن يستشف منه مايستطيع استشفافه من دلالات السمو.

ثم ننتقل إلى وصف نموذج ثانٍ.

فقد جعلت همّى الأول منذ قبلتُ تحمل المسئولية، أن أكرّس معظم الجهد والوقت

لصياغة المعاهد فى الإطار القانونى للأكاديمية. اقتنعت بأن هذه مهمة قومية جليلة، وشعرت فى الوقت نفسه بأن إنجازها فى أقصر وقت ممكن هو واجبى الأول نحو الرجل الذى أوكل إلىَّ مهمة تحقيق حلمه. وبدأت التعاون فى هذا الشأن مع الأستاذ الدكتور / عز الدين عبد الله عميد كلية الحقوق بجامعة عين شمس. وكان تقسيم العمل تحقيقا لأفضل صورة للتعاون فيما بيننا يقضى بأن أقدم له تصوراتى حول ما يجب أن تكون عليه الأوضاع فى مؤسسة للدولة تنهض بتعليم الفنون وتنشئة مؤديها، وأن يقوم هو بالصياغة القانونية لهذه التصورات. وكنا فى الوقت نفسه نلتزم إلى حد ما بالإطار العام لقانون تنظيم الجامعات لكى نضمن للأكاديمية هيكلا قانونيا على درجة معقولة من الاتساق مع ما اعتاده الفكر القانونى فى مصر بشأن تنظيم التعليم فى المستوى الجامعى. وقد سار التعاون فى هذا العمل بين أستاذ القانون وبينى بسلاسة ممتازة بدا من خلالها أن كلا منا يزداد مع الأيام احتراما وتقديرا للآخر. ولكى نوفّر لإنجاز المهمة أفضل الظروف الممكنة دبَّرنا معاً أن يكون معظم عملنا ليلا حتى ننأى بعقولنا ما أمكن عن تأثير العوامل الديوانية المشتِّتة، وأن نعطى لكل صغيرة وكبيرة فى المشروع حقها من العناية فيما يتعلق ببلورتها تصوُّراً وصياغةً. وكنا نقضى فى هذا السبيل كثيرا من الأمسيات المتواليات فى منزلى نواصل النقاش فى سلامة التصورات وكفاءة الصياغات إلى ما بعد منتصف الليل. وجدير بالذكر فى هذا الموضع أن الدكتور عز الدين عبد الله لم يدّخر وسعا فى توظيف علمه وخبرته القانونية فى خدمة العمل الذى نحن بصدده، أما أنا فقد أفقت على اكتشاف أن عملى مع الوزارة استولى على معظم الليل بعد أن كان قد استولى على معظم النهار، ومع ذلك فقد شعرت بأن المهمة تستحق، وهى على كل حال مرهونة بوقت معين ثم تنتهى قريبا. وفى أوائل أغسطس انتهينا مما تصورنا أنه أفضل صياغة ممكنة لمشروع القانون، فأمر الوزير بإرساله إلى رئاسة الجمهورية، وإلى مجلس الدولة؛ وفى التاسع من سبتمبر أبلغنى أحد الأساتذة المستشارين فى مجلس الدولة (الدائرة الثانية) أن المجلس فرغ من مراجعة المشروع ومذكرته الإيضاحية وأقرّهما، ولم يغيّر فيه سوى ديباجة مادة واحدة خاصة بالمعيدين، وهنأنى على الجهد المبذول فى هذا المشروع. وفى الثامن من أكتوبر عُرض المشروع على اللجنة التشريعية لمجلس الوزراء، ووافقت اللجنة على المشروع من حيث المبدأ، ولكنها أشارت بإجراء بعض التعديلات. وبعد ثلاثة أيام بدأنا نستأنف جلساتنا، الدكتور عز الدين عبد الله وأنا لإجراء التعديلات التى أشارت بها اللجنة التشريعية. ولم نستغرق وقتا طويلا فى هذا العمل، ثم أعدنا إرسال المشروع بعد التعديل إلى اللجنة التشريعية، واجتمعت اللجنة فى العاشر من ديسمبر سنة ١٩٦٨ (بمقر رئاسة مجلس الوزراء) برئاسة السيد / حسين الشافعى، وعضوية عشرة وزراء بينهم الدكتور ثروت عكاشة. وكان جزءاً من واجباتى أن أحضر الجلسة مع وزيرى، وكنت بين الحضور فعلا. وفى هذه الجلسة بدأت ألحظ أن تعليقات بعض الوزراء نحو المشروع لم تكن ودّية، ولم يكن لى أن

أتدخل إلا إذا طلب إلىّ وزيرى أن أدلى بشرح أو تفسير محدّد إزاء نقطة محدَّدة، ومن ثم فقد لزمت الصمت؛ وفجأة وبدون أى مبرر إذا بأحد الوزراء يتفوّه بعبارة اعتبرتها ماسة بكرامتى الشخصية (من حيث إننى الساعد الأيمن للدكتور ثروت فيما يتعلق بمشروع القانون المعروض ولما كنت لا أعرف هذا الوزير ولم أره من قبل، فقد أدركت أن الديناميات الخفيّة لصراعات السلطة بدأت تصوّب إلىَّ بعض تصرفاتها السيئة وفى ثوان معدودات دارت فى ذهنى كل الهواجس والمحاذير التى تجمّعت لدىَّ منذ وعيت دورى فى الحياة وأبقتنى واستحضرت ذاكرتى عشرات الصور من ليالى السهر فى بيتى رجاء إبداع أفضل مضمون فكرى للقانون، ثم ألقى هذا الجزاء؟! بمنأى عن لعبة السياسة فى مستواها التنفيذى؛ وفى التو واللحظة أخرجت من جيبى ورقة وقلما وكتبت صيغة مختصرة لاستقالتى من عملى فى وزارة الثقافة وقلت فيها مخاطبا وزيرى «إنك لاترضى لى الإهانة». وقمتٍ من مكانى متجها إلى الدكتور ثروت عكاشة ووضعت الاستقالة على المنضدة أمامه، ثم حيّيتُ رئيس الجلسة وانصرفت مغادرا قاعة الاجتماع. غير أننى لم أغادر مبنى مجلس الوزراء كلية بل اتجهت إلى أحد الصالونات المفتوحة أمامى وجلست فيه وذلك أداءً لبقية واجبى نحو الدكتور ثروت فى هذه الجلسة بحيث يجدنى على مقربة منه إذا تطلب الأمر معلومة أو مشورة؛ على أن ينتهى كل مابينى وبين الوزارة بعد اليوم. ولم تمض علىَّ فى مجلسى أكثر من بضع دقائق وإذا بالدكتور ثروت يلحق بى فى الصالون وهو منفعل أشدّ الانفعال مما جرى من الوزير المذكور فى الجلسة، وإذا هو يحاول بكل وجدانه أن يزيل من نفسى أى أثر لما قاله ذلك الوزير، وقال فى هذا الصدد كلاما غاية فى النبل كله تعبير عن التقدير والإعزاز لى، وأشعرنى بأنه أسمع الوزير المذكور مايستحقه على مسمع من بقية أعضاء اللجنة، ثم إذا به يستأذننى بكل نفس كريمة فى أن يمزّق الاستقالة وكأنها لم تكن. وأمام هذا التصرف رفيع المستوى فى كل ماينطوى عليه من مشاعر ومعانٍ لم أجد أمامى إلا التعبير عن الشكر العميق واعتبار استقالتى كأن لم تكن. وانتهى هذا الموقف عند هذا الحد بينى وبين الدكتور ثروت؛ لكن أصداءه ظلت تتردد فى نفسى بعد ذلك، ولم يكن هذا على سبيل الغضب بقدر ماكان على سبيل العجب! ومازال السؤال الرئيسى بهذا الصدد مطروحا فى ذهنى دون إجابة؛ ماذا أفاد الوزير الفاضل من التلفُّظ بهذه العبارة التى قالها معرّضاً بى؟ أم أنها صدرت عنه كمجرد تعبير عن عدم ارتياحه لى، أو كمجرد محاولة لإغاظة الدكتور ثروت؟ وهل يمكن أن يصل الأمر بأحد الوزراء إلى مثل هذا التصرف الصغير بينما هو جالس فى مثل هذا المجلس المنوط به الإسهام فى إدارة شئون التشريع للبلد؟ ولم يقتصر أمر أصداء هذا الذى حدث فى اجتماع اللجنة التشريعية على ما ظل يدور فى عالمى الداخلى؛ إذ يبدو أن أنباءه تردّدت فى دوائر خارج دائرة الأعضاء المجتمعين؛ فقد كان علىَّ بعد بضعة أيام أن أتجه إلى ديوان رئاسة الجمهورية لمقابلة أحد المستشارين القانونيين بشأن مشروع القانون، وهناك فوجئت بهذا المستشار

يستهل الحديث معى بما يشبه أن يكون عتابا رقيقا بشأن غضبى وتقديمى الاستقالة فى ذلك الاجتماع المعهود، وكان ردّى عليه ودّيا بما يكافىء رقّته، ولكننى كنت فى الوقت نفسه حريصا على توضيح موقفى بشكل حاسم، فقلت له «ياسيادة المستشار أنتم جميعا تعرفون أننى زاهد فى مثل هذه المناصب، وأنا أعمل متطوعا لاعتبارات وطنية»، وعلّق الرجل برقة وابتسام أيضا قائلا: «ولكننا لانريد هذا الزهد يادكتور سويف». ولذت من جانبى بالصمت. ولكن الصمت عن الكلام المنطوق شيء واستمرار الحوار الداخلى شيء آخر.

وننتقل الآن إلى ذكر نموذج ثالث من بين تلك النماذج دائمة الإشراق فى حافظتى.

وهو يختلف فى هذه المرة عن النموذجين سالفى الذكر؛ فلسنا هنا بصدد حادثة محدّدة فى الزمان والمكان، ولكننا بصدد دعمٍ ومساندةٍ لأسلوب العمل الذى ارتضيته لنفسى وعزمت على السير بمقتضاه.

تحدّث الدكتور ثروت عكاشة فى عدة مواضع من مذكراته «فى السياسة والثقافة»، عن الأوضاع التعليمية والإدارية كما كانت فى المعاهد الفنية فى السنوات من سنة ١٩٦٦ حتى أوائل سنة ١٩٦٨. (معاهد الكونسيرفاتوار، والسينما، والباليه، والفنون المسرحية) وتحدّث إضافة إلى ذلك وبكرم يستوجب الامتنان عن الأساس الموضوعى الذى دفعه إلى دعوتى لأكون عوناً له فى محاولة جادة بنّاءة لإصلاح هذه الأحوال، كما تحدّث عن عدد طيب من المعالم الرئيسية للسياسة التى اتبّعتها لتحقيق هذه الإصلاحات. وفى هذا المضمار أرى أن حديث الوزير فيه الكفاية، وهو ما يسمح لى بأن أركّز الكلام فى السطور التالية حول بعض النقاط الفرعية التى تحمل مع ذلك دلالات كبيرة بالنسبة للسياق الراهن.

كنت مع مرور الأيام، منذ توليت مهام منصبى، أزداد اطلاعا على حقائق الأمور فى المعاهد، ومن ثم أزداد اقتناعا بحاجتها إلى الانضباط داخل الإطار القانونى للأكاديمية. ففيما يتعلق بشئون هيئة التدريس وضح أمامى أن هناك حاجة ماسة إلى ضبط الأمور فيما يتعلق بالمؤهلات اللازمة للدخول فى عضويتها، والشروط الواجب توفّرها عند التقدم للترقية، والحد الأدنى من الشروط التى تطلب فيمن ينتدب للتدريس فى أى معهد، وتنظيم توزيع البعثات والمنح الدراسية، وتنظيم العلاقة بين أعضاء هيئة التدريس داخل القسم الواحد بما يضمن سير العملية التعليمية بانسياب ملحوظ وتآزر لا خلل فيه. فقد كانت هذه الأمور كلها مضطربة أشدّ الاضطراب. وفيما يتعلق ببرامج الدراسة والتدريب تبيّن لى أن أهم ما يحتاج إليه الموقف هو تحديد المواد وتثبيتها، أما أن تتغيّر من سنة لأخرى أو يصيبها التغيير فى أثناء العام الدراسى الواحد فهو أمر مرفوض لأنه يخلّ بمبدأ التكافؤ العلمى والفنى بين خريجى القسم الواحد (على امتداد الدفعات المتتالية). واتضح لى أن المدخل الرئيسى إلى استحداث التغييرات غير المنضبطة فى مواد الدراسة هو تفتيت بعض المواد بصورة غير معقولة لكى يسمح الناتج بانتدابات ما أنزل الله بها من

سلطان؛ وقد وصل الأمر فى معهد السينما فى العام الدراسى ٦٨/١٩٦٧ إلى وجود ١٧ (سبع عشرة) مادة فى السنة الأولى تقدَّم جميعها تقريبا فى أقسام الإخراج والسيناريو والمونتاج والتصوير، ومايتراوح بين ١٣ (ثلاث عشرة) و١٨ (ثمانى عشرة) مادة تعطى لكل قسم فى السنة الثانية، ومايتراوح بين ١١ (إحدى عشرة) و١٥ (خمس عشرة) مادة تقدم لكل قسم فى السنة الثالثة. ثم نأتى إلى مسألة الشروط التى يلزم توفرها فى الطلبة الجدد المتقدمين للالتحاق بالمعاهد؛ فقد وجدت أن ٢٥ ٪ ممن التحقوا بمعهد السينما فى العام الدراسى ٦٨/١٩٦٧ يقل مجموعهم فى الثانوية العامة عن ٥٠ ٪، وحوالى ٤٠ ٪ يقل مجموعهم عن ٦٠ ٪. وفى السنة الدراسية ٦٧/١٩٦٦ كانت مجاميع المقبولين للالتحاق على النحو الآتى: ٥٢ ٪ منهم تقل مجاميعهم فى الثانوية العامة عن ٥٠ ٪، و٢٩ ٪ تقل مجاميعهم عن ٦٠ ٪. هكذا كان الحال بين الملتحقين بمعهد السينما فى السنتين السابقتين على تسلّمى المسئولية، ولم يكن الوضع بين الملتحقين بمعهد الفنون المسرحية أفضل من ذلك. والاستنتاج الذى لابد أن يخرج به المطّلع على هذه الحقائق الخاصة بسياسة القبول فى هذين المعهدين أنهما كانا ملاذاً لبعض الفاشلين من شباب الثانوية العامة. فإذا أضفنا إلى ذلك ما نعرفه جميعا من خلال خبراتنا الاجتماعية على اختلاف حجمها وتنوّعها، أكملنا الاستنتاج المذكور باستنتاج آخر مؤداه أن هؤلاء الفاشلين الذين يُقبلون فى المعاهد لابد أنهم كانوا من المحظوظين من أبناء المحاسيب والأقارب ومن إليهم. وللقارئ أن يضم هذه الملاحظات المحدودة إلى الملاحظات المماثلة والمكمّلة التى أوردها الدكتور عكاشة فى مذكراته لكى يخرج بتصور دقيق عن الأحوال الواقعية التى كانت سائدة فى المعاهد الفنية حتى منتصف سنة ١٩٦٨*، ويتضح من هذا التصور بكل جلاء أن إصلاح هذه الأمور وما يرتبط بها كان بحاجة إلى نظرة شاملة وتناول متكامل، وهو ماكان يقدّمه مشروع قانون الأكاديمية.

ولم يكن معنى ذلك أن يظل كل شىء على ما هو عليه حتى يصدر القانون بإنشاء الأكاديمية؛ بعبارة أخرى لم يكن معقولا ولا مقبولا أن يبدأ الاستعداد للعام الدراسى الجديد ٦٩/١٩٦٨ على أساس الوساطات والمحسوبيات فى سياسة قبول الطلاب الجدد، وعلى أساس العبث فى تفتيت المواد الدراسية أو تجميعها تبريرا لعبث آخر فى أمور الانتداب وتعيين أعضاء هيئات التدريس. وكانت أنواع أخرى من التسيّب والخروج على مقتضى الواجب تجرى فى لجان الامتحانات التى تم تشكيلها قبيل تسلُّمى مسئولياتى، وهى اللجان الخاصة بالإشراف على امتحانات آخر العام الدراسى ٦٨/١٩٦٧.

كان لابد من العمل إذن على المستوى التنفيذى بما يصحّح مايمكن تصحيحه من هذه

(*) كان د. ثروت قد استقال من منصب الوزارة فى سبتمبر ١٩٦٢ لأسباب ليس هذا المقام مجالها، الى أن عُهد إليه بتولىّ المنصب من جديد فى سبتمبر ١٩٦٦. (المحرر)

الأوضاع، جنباً إلى جنب مع ما نبذله من جهد مكثّف لصياغة مشروع القانون واستصداره فى أقرب وقت ممكن. وبدأت أمهّد النفوس لقبول بعض خطوات الإصلاح على المستوى التنفيذى الذى أزمع إدخاله وذلك بعقد الاجتماعات مع أعضاء هيئات التدريس ومع عمداء المعاهد وشرح توجّهاتى لهم. ولكن كان واضحا تماماً أن معظم العاملين فى المعاهد كانوا مُصرّين على رفض الدخول فى أى نقاش عقلانى مع القيادة الجديدة، وكانوا بدلا من ذلك منهمكين فى إعادة تنظيم صفوفهم بحيث يتمكّنون من إحباط جميع محاولات الإصلاح، وشيئا فشيئا كانت خيوط المحسوبية التى تربط بينهم وتنظّمهم فى شللٍ متساندة بداخلها ومدعومة من خارجها تكشف عن نفسها بصورة تدعو إلى مزيد من الأسف على أحوال هذا القطاع التعليمى وأحوال قطاعات أخرى بالغة الخطر فى حياة البلد. ولم يزدنى هذا كله إلا إصراراً على استحداث الإصلاحات المطلوبة. وفى هذا السبيل وجدت من الوزير الفاضل كل عون أدبى ومادى. وكنت أشعر أحيانا بأننى أسبّب له بعض الحرج أو المشقّة، وكنت أشعر فى أعماق نفسى بأن من حقّه علىَّ أن أعتذر له عن هذه المشقّة التى أسبّبها، ولكن كان لسان حالى أننى مضطر إلى ذلك اضطراراً، وكان كل ما أستطيع أن أفعله لأخفّف عنه بعض هذه المشقّة أن أوفّر لقراراتى وأعمالى درجة عالية من الشفافية تجعله يقدّم لى مساندته عن رضا واقتناع واطمئنان.

سوف أكتفى هنا بذكر موضوع واحد من الموضوعات التى أثارت جدلا عنيفا فى دوائر واسعة، وهو موضوع شروط القبول للطلاب الجدد. فقد أوضحت فى السطور القليلة الماضية كيف أن ضوابط المجموع فى الثانوية العامة كانت مهدرة، وكانت الآلية الرئيسية لتحقيق هذا الإهدار عند الحاجة هى اللجان التى تسمّى أحيانا لجانا للامتحان الشفهى، وأحيانا أخرى لجانا للمقابلة الشخصية. وكانت الضوابط الجديدة التى أدخلتُها تقضى بأن يحدّد المعهد مقدّما العدد من الطلاب الجدد الذين يمكن استيعابهم، ويعلن عن حد أدنى لايمكن النزول عنه فى مجاميع الثانوية العامة، وتطبّق عليهم اختبارات نفسية للقدرات الإبداعية تحسب عليها درجة لكل طالب، ولابأس من استمرار لجان المقابلة الشخصية فى عملها لتعطى لكل طالب درجة أيضا فى هذا الصدد. ومن هذه المكونات الثلاثة (بأوزان مختلفة) تتألف الدرجة الكلية للطالب، وفى النهاية ترتّب هذه الدرجات الكلية للمتقدمين تنازليا، ويقبل المعهد العدد الذى يمكنه استيعابه بدءا بأعلى هذه الدرجات المركّبة ونزولا إلى الدرجة التى عندها يتم استيعاب العدد المطلوب. ومراعاة لكون مسألة اختبارات قدرات الإبداع جديدة بالنسبة للجميع فقد قررتُ ألا تعطى وزنا أكثر من ٤٠ ٪ من مجموع الدرجة الكلية، ويبقى الوزن الأكبر لمجموع درجات الطالب فى الثانوية العامة مضافا إليه درجة المقابلة الشخصية. ولكن هذا القرار لم يعجب أصحاب المصالح من أعضاء هيئات التدريس فى المعاهد، وتبلور اعتراضهم فى أنه اعتراض على اختبارات الإبداع من حيث المبدأ. ولم تلبث الصحافة أن شاركت فى الجدال

الدائر فى هذا الموضوع، هوجمتُ من البعض، ودافع عنى البعض. وكان من المدافعين عنى المرحوم الأستاذ الدكتور السيد محمد خيرى أستاذ علم النفس بجامعة عين شمس (الأهرام فى ١٩٦٩/١١/١١)، وبعض تلامذتى القدامى ممن كانوا على معرفة ببعض الأسس العلمية التى تقوم عليها اختبارات الإبداع (الإذاعة والتليفزيون فى ٦٨/١٢/١٤) وكان المهاجمون لى أشخاصا لا صلة لهم بالعلوم النفسية الحديثة أصلا ومن ثم فقد كانت كتاباتهم عارية عن أية قيمة موضوعية (المساء فى ٦٩/١٠/٢٧). وحاولت عبثا أن أرقى بمستوى الجدل المحتدم وذلك بأن أشرح على صفحات بعض الصحف التى أفسحت صدرها أمامى الإطار العلمى الذى تقوم من خلاله هذه الاختبارات كأدوات موضوعية لتقدير الوظائف النفسية المختلفة عند الإنسان، وكيف أننى ومعى عدد من خيرة شباب الدراسات العليا فى جامعة القاهرة قمنا بعدد من البحوث الميدانية فى مصر ونشرنا بعض نتائجنا فى الداخل والخارج منذ أواسط الستينيات قبل أن تعرف المعاهد الفنية طريقها إلىَّ، وأن كل ما أفعله الآن هو تسخير بعض مالدىَّ من علم فى هذا المجال للإفادة التطبيقية من ثمراته فى ترشيد بعض الإجراءات فى قطاع تعليم الفنون. وبقيتُ أواصل الشرح والتوضيح على هذا النحو، واستمر المهاجمون يواصلون المهاجمة والتحريض على النحو الذى اختطّوه لأنفسهم. وكان أمرا طبيعيا فى هذا الجو الصاخب أن يرضى عن هذه السياسية من لقى الإنصاف فى ابنه أو ابنته أو فى عزيز عليه، وأن يسخط عليها وبصوت مرتفع من لم يوفَّق فى إلحاق من يهمّه أمرهم بأحد المعاهد. وتعالت الشكاوى من هؤلاء بصور شتى، منها الكتابة فى الجرائد، وتحرير العرائض وإرسالها إلى حيث ترسل الشكاوى من هذا القبيل فى بلادنا، ومنها تحريك الوساطات فى اتجاهات لا أول لها ولا آخر. وأمام كل هذه الضغوط وماكانت تحدث من صخب، فالحقيقة التاريخية التى أشهد بها فى هذا المقام أن الدكتور ثروت عكاشة لم يتدخل فى حالة واحدة فى هذا الموضوع، على عكس ماكان ذوو الأغراض المحدودة يحاولون ويتوقّعون. كانت هذه واحدة من المعارك الشاقة على نفسى بكل المعانى، ولم تكن فى حقيقة الأمر معركةً واحدة، ولكنها تكررت مع بداية كل عام دراسى من الأعوام التى مكثتها فى الوزارة (فى سبتمبر ١٩٦٨ وسبتمبر ١٩٦٩ وسبتمبر ١٩٧٠). وكان أسوأ مافيها من وجهة نظرى هو الجرأة على الدفاع المستميت عن الأوضاع السابقة رغم ماكان معروفا من حقائق عن تلك الأوضاع، هذا التواطؤ على الباطل (لخدمة غرض شخصى محدود) كان ذا وقع بالغ السوء فى نفسى لأننى كنت أقرأ فيه معانى كثيرة حول ماضى البلد وحاضره ومستقبله، وكثيرا ماكانت حواراتى الداخلية تدفعنى دفعا إلى التفكير فى الاستقالة والعودة إلى حياة البحث التى آلفها وأعرف أولها من آخرها، ولكن صوتا آخر كان لايلبث أن يتردّد فى نفسى ليعيد العافية إلى قدرتى على التحليل الموضوعى للمواقف، ومنها إلى قدرتى على تحمّل المكروه ممثَّلا فى مساوئ الآخرين وتفاهاتهم، وكنت

فى نهاية الأمر أذكّر نفسى بالشعارات التى كنا نردّدها فى شبابنا حول ضرورة النزول بنتائج البحوث إلى عالم التطبيق، وكأننى أوقظ نفسى من غفوتها وأنا أقول هذا هو عالم التطبيق وهذه هى شوائبه.

وكانت هناك معارك أخرى، تخلّقت من خلالها نماذج أخرى يمكننى أن أضيفها إلى ماقدمت فى هذا المقال من نماذج تصوّر كيف صيغت علاقة العمل بين الدكتور عكاشة وبينى. ومع أننى أقرب إلى الاكتفاء بما قدمت، مع ذلك فلايزال فى صدرى نبأ عن نموذج آخر أضيفه لأنه ربما أفصح عن أبعاد لم تُفصح عنها النماذج السابقة، ولأنه من أجل مايعنيه هذا الإفصاح الإضافى أرى واجباً علىَّ أن أذكره، ومع ذلك فلن أطيل فى الحديث عنه لأن كل ما يصحب ذكره من تداعيات كفيل بأن يجعله فى غنى عن أى إطالة.

ففى سعار المعركة الخاصة بشروط قبول الطلاب الجدد، وما صاحبها من معارك جانبية حول بعض التغييرات التى لم يكن هناك بدٌّ من استحداثها فى قيادات العمل داخل المعاهد إذا بالتنظيم السياسى يدخل طرفا فى هذا الصراع، وربما كان المقصود بذلك إحداث تأثير بعينه لدىَّ يجعلنى أعيد حساباتى بصورة أخرى، ولكنى لم أتعامل مع هذا الذى كان مقصودا، وتعاملت مع أفراد التنظيم تعاملا موضوعيا، وحاولت بكل ما استطعت من قدرة على الشرح والإقناع أن أقدّم لهم وجهة نظرى، ولكنى كنت كالمؤذّن فى مالطه، وتعدّدت الاجتماعات، وتعدّدت محاولاتى للشرح والإقناع، وضاعت جهودى أدراج الرياح. وللحقيقة والتاريخ فقد أنهكونى فى غير طائل؛ ويوماً من الأيام صارحت الدكتور ثروت عكاشة بأن الطريق أمامى مسدود وأشعر بأننى أقترب شيئا فشيئا من العجز عن العمل. وفوجئت بعد ساعات بأن الدكتور ثروت بما له من سلطة وبما لديه من شجاعة (منقطعة النظير فى تلك الأيام) أصدر قرارا بتجميد نشاط وحدة التنظيم فى مدينة الفنون (قسم الهرم). ولاشك عندى فى أنه تحمَّل فى سبيل إصدار هذا القرار عنتا لا أول له ولا آخر، ولكن حساباته المبنية على أسس موضوعية محورها إنقاذ مسيرة العمل الصادق والبنَّاء كانت هى الشغل الشاغل له. واستطعت أن أواصل عملى وأنا أزداد امتنانا وإكبارا للرجل.

خاتمة

أما بعد ..

فقد قدّمتُ فى هذا المقال المقتضب بضعة نماذج تصف أسلوب التعامل الذى ساد بين الوزير ثروت عكاشة وبينى أثناء فترة عملى معه لإنشاء أكاديمية الفنون وإرساء قواعد العمل فيها. ولا أدّعى أن هذه النماذج التى ذكرتها تستوعب جميع خصائص هذا التعامل الذى

أسعد دائما باستحضار سيرته، بل ولا تستوعب معظم هذه الخصائص (كمًّا ولا كيفا)، ومن ثم فإننى أوردها باعتبارها مجموعة من المؤشرات تعين القارئ على أن يكوّن لنفسه تصورا على مقربة من الحقيقة. ومع أننى عندما رحّبت بالمشاركة فى تحرير هذا الكتاب التذكارى أردت أساساً أن أعبرّ بهذه المشاركة عن شعور عميق بالامتنان نحوه، مع ذلك فالأمر لايخلو عندى من أمل أن يحمل هذا المقال رسالة إلى البعض ممن يتبوأون مراكز السلطة لكى يدركوا الفرق الحقيقى بين الرئاسة والقيادة، وأن أفضل أنواع القادة من استطاع أن يبثّ فى العاملين معه ما يحملهم على تقديم أفضل ماعندهم طواعية واختيارا، لايبغون من ذلك جزاء ولاشكورا.

ثروت عكاشة: تنوّع الإنجاز واستنارة الفكر

د.محمد طه حسين

عندما يكون د.ثروت عكاشة هو موضوع هذه الدراسة خلال فترة زمنية محدّدة ومحدودة من تاريخه الطويل المتنوّع والمتشعّب، والغني بالإنجازات على كل من المستويين الخاص والعام.. يصعب على المرء القيام بهذه الدراسة في إطار محدّد ومرسوم مسبقا، دون الخروج منه والعودة إليه مرة أخرى في محاولة الوصول الى حقيقة المعلومة أو تأكيدها وتعميقها. وكم هى السعادة التى غمرت بها عندما كلفت بالكتابة عن شخصية تركت بصماتها على الحياة الثقافية المصرية طوال النصف الثانى من هذا القرن، ومازالت مستمرة بإنجازاتها وأحداثها ورؤيتها، مؤثّرة ومتواصلة مع أجيال تشكّلت وشكّلت معها أجيالاً أخرى، عملت في تواصل ثقافي سوف يستمر تأثيره وتشكيله للمستقبل الثقافي المصري خلال القرن القادم.

ينتمي ثروت عكاشة إلى قلة نادرة من المثقفين المصريين «الثوريين» – ليس بتكوينه العسكرى فقط – بل بتكوينه الشخصي، كإنسان مبدع شامل الثقافة والفكر، عالماً، ومتذوقاً للفنون جميعا، وعارفا بها، مؤرخاً وناقداً لها، يؤمن بالجديد والتغيير والتجديد، معايشاً بطبيعته للعصر ومتغيّراته، مستقبلي الفكر والنظرة.

وإذا كان رائد النهضة الثقافية ينتمي إلى «ثورة يوليو» وأحد أبطالها، والتى فجّرت بسياستها وثوريتها وفلسفتها الكثير من الطاقات الإبداعية في جميع المجالات «الحياتية» وخاصة في المجال الثقافي، بفلسفة قوامها «اعتبار الثقافة خدمة عامة وجعلها في متناول الجماهير» مع التأكيد على الدور الريادي للفنان فيها، فأقامت – طبقا لفلسفتها هذه – أول وزارة للثقافة في مصر عام ١٩٥٨ . بدأ فيها د. ثروت عكاشة «تجربته» الثقافية وزيراً للثقافة[(١)] ، وكان من أهم أهدافها ونتائجها قيام حركة ثقافية (ثورية) بل نهضة ثقافية «حقيقية» شملت الفنون المرئية «التشكيلية». والمسرح والسينما والموسيقى والأدب، وحقّقت لمصر وجوداً محلياً وإقليمياً ودولياً.

لقد زخرت فترة نهضتنا الثقافية المصرية خلال الستينيات من هذا القرن بالكثير من الإنجازات الفنية التى أدّت الى تكوين تراث ثقافي مصري مستند إلى ماضٍ عريق مستهدفاً إشراقة مستقبلية. وفترة الستينيات هذه التى حققت لمصر موقفاً ثقافياً، وأكدت نفسها رائدة على الساحتين: المحلية والعالمية، جاءت معاصرة لزمنها، ومازالت مستقبلية في الزمان والمكان؛ تصدّى لهذه النهضة ورفع أعلامها هذا المبدع «الثوري» بما لديه من سعة في الثقافة والمعرفة، فهو –

كما عرفناه خلال فترة الستينيات – إنسان متذوق للفن التشكيلي، ناقد له، ومؤرخ. فكان في حواراته مع الفنانين التشكيليين «الشخصية» يسعى مدقّقاً للوصول إلى حقيقة الموضوع الفني والمبدعين له، وأساليب حياتهم، وأفكارهم وكل مايرتبط بالعمل الفني والفنان.

احترمه جميع الفنانين وأحبّوه، واحترموا فيه ثقافته الفنية الواسعة المضيئة التى احتوت على قيم فكرية وإنسانية ووطنية عالية لايمكن أن تخطئها العين ولا الأذن؟ إنها «العين تسمع والأذن ترى..»[٢] منافستو النهضة الثقافية المصرية الذى بدأ الدكتور ثروت عكاشة تطبيقه منذ اللحظة الأولى بإيجابية وبنظرة مستقبلية وشاملة لمفهوم الثقافة لديه وبإيمان عميق بأننا بدون ثقافة حقيقية سنفقد دائما الروح العاليه التى تحرك النفوس نحو الكرامة والإعتزاز بقيمة الانسان الحر.

ولم يحدث ان التفّ حول وزير للثقافة من التشكيليين مثل ما التفّوا حول الوزير «ثروت عكاشة»، فكان لهم بمثابة الصديق، والرائد، تمثّلوا فيه المستقبل. وكما آمنوا به.. آمن هو أيضا بهم، فبادلهم ثقة بثقة، وحباً بحب، وصداقة بصداقة، فكان لهم ما أرادوا منه، وكان له ما تمنّاه من مشاركة في العمل الثقافى.. هم حتى الآن حرّاسه وروّاده والمدافعون عنه.

وكان الفن التشكيلى، بطبيعة الحال، إحدى الدعامات الأساسية لتلك النهضة الثقافية التى تستند على ما حقّقته فى الماضى من مجد وإبداعات غزيرة وعظيمة امتدت بجذورها فى أعماق التاريخ المصرى، فكان له النصيب الأوفر من اهتمام الدولة ليلعب دورا مهمّا وريادياً.

ولكن لماذا الفن التشكيلى والاهتمام به؟

عن ذلك يقول الدكتور ثروت: «ذلك أن الإنسان عرف التشكيل قبل أن يعرف اللغة. لهذا كان من المنطقى أن نبدأ بالفنون التشكيلية، وأن نحاول أن نحقق من خلالها النهضة الممكنة، لتصبح قادرة على تسجيل لحظات التسامي في حياة الفنان، وخلجات النفس الإنسانية التى تخلد مع الزمن، أو برغم الزمن»[٤].

نضيف إلى ذلك رؤية «الوزير» واحترامها للفنان التشكيلى[٥] والتى صاغها في المبدأ القائل «إن وزارة الثقافة لاتصنع الفنون.. إنها لاتستطيع، وليس من وظائفها أن تحشد عدداً من الفنانين لتقول لهم: انتجوا فناً، فينتجوا الفن المطلوب». من خلال كل هذا وغيره من فكر وفلسفة مستقبلية كان الالتفاف حول هذا الوزير ضرورياً ومهمّاً، كما كان لوضع رؤيته في فلسفة ورسالة وزارة الثقافة – والتى حدّدت مهمّة الفنان في «الإبداع» ومهمّة الوزارة في تحقيق «أمانيه» وصيانة «حريته» وتأمين مستقبله – الأثر في نهضة تشكيلية غير مسبوقة.

احترم الفنان التشكيلي طوال فترة الستينيات تلك الرؤية، وأقام حولها الحوار مع صاحبها ورائدها، وفي كل مرة كان الفنان يتأكد بل يزيد من تأكده صحّة وجدّية القول والفعل.

♦♦♦

الفنان والمكان والإبداع

حقّقت الريادة في مجال العمل الثقافي للفن التشكيلي خلال فترة الستينيات، إنجازات كبيرة، عايشها الفنان في إطار كامل من الاحترام كإنسان «مبدع»، فكان أول ما حقّقته ضرورة تهيئة «فرص الإنتاج» للفنانين التشكيليين، على اعتبار أن من المواهب ما قد يقتله الإهمال، ومن الفنانين الروّاد مَنْ يستحق أن توفّر له الدولة المكان المناسب ليتابع إنتاجه الفنى، وليضيف إلى التراث التشكيلي إضافات جديدة مستقبلية وعميقة ..

الفنان والدولة

مراسم الفنانين التشكيليين

وفي إطار اهتمام الدولة بالفنان التشكيلى نبعت فكرة «إقامة المراسم الجديدة» في أحضان وعبق التاريخ الإسلامي المعماري، حيث اتجهت وزارة الثقافة الى استغلال بعض البيوت الأثرية على اعتبار أنها رؤوس أموال وطنية موروثة يجب أن توظّف في خدمة المبدعين، كما أضافت الى بعض المراسم الخاصة في الأحياء القديمة، مراسم وكالة الغوري بحيّ الأزهر، ولذات الغرض قامت الوزارة بترميم بيت المسافر خانة بحى الجمالية، وبيت السنّارى بالسيدة زينب.

في هذا المناخ ومن خلال معايشة التراث المعمارى الإسلامي، خرجت إبداعات الفنانين التشكيليين متأثرة في موضوعاتها وأساليب التعبير، بما أحاط بهم من جماليات عربية، كما أدّى تجمّعهم إلى وفرة الإنتاج وتنوّعه وأصالته، مما دفع الوزارة إلى زيادة عدد المراسم وانتشارها في بيئات مختلفة.

في هذه المراسم التقى الفنانون من الروّاد والشباب حتى غدت بمثابة خلايا ثقافية، يجتمع فيها وتلتقى أفكار الفنان والحِرَفى والطالب والمتذوّق، ومن هنا كانت الرؤية التقدمية والفلسفية فى أبعادها التى أدّت إلى الجمع بين «الفنان والحرفي» - على نحو ما كان سائداً في العصور القديمة ومطلع القرن - مما أفاد الحرفي ورفع من مستواه ومستوى الفن عنده، كذلك مستوى الصّنعة، كما مكّن الفنان من التعرّف على أسرار الحرفة، وبهذا التحم كل من الفنان والحرفي ومتذوّق الفن[٦]، كما أصبحت المراسم الجديدة بمثابة مزارات فنية وسياحية، ودور تعليمية مازالت حتى الآن تمارس نشاطها على هذا النحو في وكالة الغورى بحى الأزهر، وبعض المراكز التى أنشئت على غرارها فيما بعد.

الإبداع بعيداً عن مشاغل الحياة: تفرغ الفنان للإبداع

وإذا كانت المراسم قد احتلت من التفكير الأهمية الأولى في احتواء المكان للفنان، فقد تطلب هذا أيضاً بعد أن تهيأ المكان ضرورة «تفرّغ الفنان» لفنه بعيداً عن مشكلات الحياة

وعوائقها وإعطائه الفرص التى تمكّنه من التعبير عن نفسه، فكان «نظام التفرغ» أى تفرغ الفنان للإبداع الفنى. هذا النظام الذى جاء به ثروت عكاشة كان بمثابة تجربة رائدة في المجال الثقافى، لم تقتصر على رعاية الفنان التشكيلى فقط، بل تعدّاه إلى مختلف المجالات الثقافية الأخرى (سينما، مسرح، موسيقى، أدب).

وقد أثبت معرض المتفرغين الأول[٧] بقاعة الاتحاد الاشتراكى عام ١٩٦٨، بما احتشد فيه من إبداعات تشكيلية نجاح التجربة، وكشف بالفعل عن مواهب جديدة كان يمكن أن تختفي أو يجرفها تيار الحياة. وبكلمة بليغة اختتم بها كتالوج المعرض جاء فيها: «خالق الفن مواطن نافع من حيث هو فنان، فهو ليس بحاجة إلى عمل آخر كى يصبح له حق البقاء في مجتمع اشتراكى متفتّح». لم يكن الغرض من هذا المشروع خلق أو صناعة عبقريات بل حماية الإبداع والمبدعين.

يقول ثروت عكاشة: «إن أى سياسة ثقافية مهما بلغت دقّتها وسموها لن تستطيع في أى دولة أن تعد بأن تقدم للناس عبقريات أو شوامخ كبيتهوفن أو شكسبير». وإن هذه العبقريات لاتظهر بغتة ولا أن هذه الشوامخ توجد مصادفة .. [٨].

لقد فطن صاحب المشروع منذ البداية إلى أن مهمة الوزارة بالنسبة للفنان التشكيلي إنما تنحصر في صيانة احتمالات الإبداع من أن تتبدّد.. وحماية الفنان الحقيقى الصادق من أن يسلك مسالك مختلفة تعطّل إبداعه أو تضعه تحت ظروف تحول بينه وبين الإبداع.

تلك التجربة التى اعتبرناها الأولى من نوعها.. يخرج علينا رائد النهضة الثقافية بتواضعه العلمي والأخلاقي ليقرر: «إن هذه التجربة التى أظن أنها الأولى من نوعها في مصر سبقنا إليها متحف الاسكندرية إبان العصر البطلمى بمنحه العلماء العاملين في مكتبته الشهيرة مرتبات شهرية ليتفرغوا إلى أبحاثهم في مجالات تخصّصهم»[٩].

هكذا كان ثروت عكاشة مدركا – بثقافته ورؤيته ووعيه للتاريخ الذى استمد الكثير منه ومن ملامحه عند وضع سياسته الثقافية – أهمية «تفرغ الفنان التشكيلى في مصر». ومن هنا كان نظام «التفرغ» الذى تولته الدولة بالرعاية من ناحية المكان والتمويل، منذ عام ١٩٦١ وهيأت من خلاله المناخ الصحى والفنى، هو المتنفّس الذى يتوافر فيه للفنانين والأدباء المزاج النفسى، والعقلي والأخلاقي، مما دفع طاقاتهم نحو الخلق، ومواهبهم نحو الابتكار، وهيّأ للفن التشكيلي «حاضرا نشطاً» ومستقبلا مشرقا.

كان التفكير في الفن التشكيلي والفنان مع ثروت عكاشة، بمثابة خطة مستقبلية طويلة الأمد، فكل خطوة كانت تعقبها خطوات، وكان التخطيط لها علمياً... فعندما أتيحت «فرص الإنتاج» واحترام إبداع الفنان وتشعّبت الإبداعات وتعدّدت، برزت مشكلة الخروج بأعمال الفنانين إلى المجتمع والتعريف بالفن التشكيلى ونشره بين الجماهير. فكانت الخطوة التالية،

اعتبار الفنون والأعمال المتميزة من حق المجتمع، تُقتنى وتُعرض بين الأعمال الفنية الكبرى في متاحف الدولة.



الإبداع بين النشر والاقتناء

وكان «الاقتناء» من الضروريات المؤثرة والمشجّعة للفنان، فاتبعت الوزارة سياسة «اقتناء الأعمال المتميّزة» لإيداعها بمتحف الفن الحديث. وتطورت الفكرة إلى ضرورة عرض الأعمال في المرافق العامة، مما يزيد من اهتمام الجماهير بالفن التشكيلى وتذوقه واحترامهم له، بما ينعكس على سلوك الفرد اليومي(١٠).

وفي إطار الاهتمام بالفنان التشكيلى وإنتاجه الفنى اتجهت السياسة الثقافية الى ضرورة التعريف «بالفنان» وتحويله إلى «نجم» في مجتمعه وإلقاء الضوء على إبداعاته ودراستها بأسلوب يؤكد أهمية الفنان ورسالته في المجتمع. وأمام غزارة الإنتاج وتضاعف أعداد الفنانين خرجت للمرة الأولى فكرة «إقامة سوق لبيع الأعمال الفنية بالقاهرة». وقد أتاحت هذه الفرصة الاحتكاك الجماهيرى بالفن والتعريف بالفنان وإيجاد علاقات اجتماعية بين الفنان والمجتمع، والخروج من العزلة التى كانت شبه مفروضة على الفنان التشكيلى بحكم طبيعته وطبيعة إبداعه داخل المراسم. كان هذا المعرض معرضاً عاماً لجميع الفنانين التشكيليين، ومرآة عاكسة لاتجاهاتهم الفنية، ورؤيتهم الثقافية، دون تفريق أو تفضيل بين اتجاه وآخر. وقد جمع المعرض العام بين الرواد من الفنانين والشبان، وتحول خلال أعوام ٦٧-٦٨-١٩٦٩ إلى حدث ثقافى سنوى مهم في مصر، ينتظر سنوياً إقامته كل من الفنان والمتذوّق والدولة، مما يتيح فرص التعارف والاقتناء والانتشار. وقد استمر هذا المعرض الذى يرجع تاريخه إلى سنوات النهضة الثقافية خلال فترة الستينيات المزدهرة في عطائه وأهميته أحد ملامح الحركة التشكيلية المصرية، ليقام حتى الآن سنويا في القاهرة وإن اختلفت التسميات.

القصر الحلم

ومع تنوع الاقتناء وكثرة الأساليب الفنية وتعدد الفنانين التشكيليين، كان لابد من تجميع هذه الأعمال الكبيرة والمتميزة داخل مجمّع ثقافي عالمي. هنا نبعت فكرة بناء «مجمّع ثقافى» يستوعب النشاط الفنى، ليصبح منطلقاً إلى إشعاع شامل على الحركة التشكيلية والتعبيرية: «فنون تشكيلية، سينما، أدب، مسرح، فنون شعبية..».

ويخرج علينا ثروت عكاشة بمشروعه الثقافي العملاق الذى عقد له المؤتمرات، والاجتماعات، وشاركناه «الحلم» واعتبرناه مشروع «العصر» الذى يحقق للفنان «حلمه المستقبلى».

لقد جاء ذلك بعد هدم متحف الفن الحديث[١١] والذى كان يحمل اسم «السيدة هدى شعراوى» في أول شارع قصر النيل من ميدان التحرير. وبعد وقوع هذه الكارثة الثقافية، ووعى رائد النهضة بمسئوليته التاريخية والأخلاقية، وبعد إدراكه للتأثير السيىء على جموع المبدعين، نجده كعادته يأخذ قراره «مأخذ الجدّ»، ويصرّ رغم كثرة العوائق على تحقيق إقامته، فاختار الموقع بذكاء شديد متاخماً لمتحف محمد محمود خليل وحرمه في حديقة المتحف في شارع الجيزة، وبدأ فعلا في بناء قصر الثقافة والفنون وكان مقدراً له أن يتم خلال عامين من تاريخ وضع الأساس، ليكون أحد المعالم الحضارية، ورمزاً لنهضة مصر الثقافية، وليضم آثارها الفنية الحديثة وعرضها جنباً إلى جنب مع الإبداعات العالمية الكبرى بمتحف محمد محمود خليل وحرمه. ولكن مرة أخرى يتوقف البناء بعد خروجه من الوزارة ويتم القضاء على «الحلم الجميل»، ويتحوّل المشروع إلى شيء آخر لتظل أعمال الفنانين المصريين داخل حجرات بل في مخازن الدقى...

هذا القصر الذى حرص د. ثروت عكاشة عند تصميمه أن يفضي بتصوّره الشخصي للمعماريين المنوط بهم التصميم. ولأنه بطبيعته كان مدركاً فلسفة المتحف فى العصر الحديث، نجده في تخطيطه، حريصا على أن تتوافر فيه أحسن وسائل العرض والصيانة، وقاعة للمستنسخات الفنية تضم نماذج من المدارس الأوروبية على اختلاف اتجاهاتها، كذلك متحفاً للعمارة على اعتبارها أحد المجالات المهمة والرئيسية المعبّرة عن حاجات الأفراد والواجهة الحضارية للمجتمع. ثم قاعات للاستماع والعرض تجمع بين الفنون التشكيلية والتعبيرية، بحيث يخاطب «القصر» الحواس جميعاً، ويزوّدها باحتياجاتها الفنية المتطورة في وحدة متكاملة تعبّر عن الإنسان وما ينطوى عليه وجدانه من قدرات تعقل وتشعر وتنفعل وتتحرك، بإرادة الحياة، ويعمل على إشاعة التذوق لدى المثقفين جميعاً. ولم يكن الحلم عنده متمثّلا في الإبداع فحسب ولكن في مسئولية اللحاق بالركب العالمى، والوصول إلى المستوى الذى حققه العالم من وسائل في عرض ثقافته والتوسع فيها.

عالمية الفكر والحلم

ولتحقيق هذا الحلم الثقافي الذى شغله منذ تولّيه الوزارة كان قد اتصل بمنظمة اليونسكو التى أوفدت عام ١٩٦٠ على نفقتها بعثة من خبراء التخطيط والعمارة في العالم. وكان على رأس المجموعة، المعمارى الفيلسوف «والتر جروبيوس» مؤسس مدرسة الباوهاوس بألمانيا. وإذا كانت هيئة اليونسكو قد اختارت «والتر جروبيوس»[١٢] لمهمة اختيار المواقع الجديدة لـ «دار الأوبرا» و«القصر الحلم».. نرى إلى أى مدى كان ثروت عكاشة على علاقة خاصة وحميمة بهيئة اليونسكو ثم على اتصال ومعرفة برواد العالم في المجالات الثقافية المختلفة، ممن أثروا الحياة الثقافية العلمية والفنية الحديثة. وهكذا يتبيّن لنا في إطار الاهتمام بإنشاء صروح ثقافية جديدة

وتجميع أعمال الفنانين التشكيليين وصيانتها وعرضها، أن الخطة تسير متوازنة تماماً على المستويين: الإبداع الخاص للفنانين المصريين والإبداع العام للفنانين الرواد والأجانب.

وفى مجال الاهتمام بالريادات المصرية ورموز الحركة الفنية أنشأ د. عكاشة أول متحف للفنان الرائد النحات محمود مختار(١٣) قام بتصميمه المعمارى الكبير ويصا واصف(١٤)، في أجمل البقاع بالجزيرة، جمع في تصميمه بين القديم والجديد.

أكاديمية الفنون

وفى عام ١٩٥٩ راودت الدكتور ثروت فكرة الارتفاع بمستوى التذوق الفنى لهواة «الفنون التشكيلية الى المستوى الذى يتيح لهم إستيعاب ما يشاهدونه من عروض ومعارض فنية إستيعابا شاملا وتخريج مَنْ تعتمد وزارة الثقافة عليهم فى وصلها بالجماهير. وتمثّلت الفكرة الحلم فى إنشاء أكاديمية الفنون» بعيدا عن النظم التعليمية فى جامعاتنا ومعاهدنا العالية تحت إشراف مباشر لوزارة الثقافة لأول مرة فى مصر(١٥).

الإبداع والتذوق

وفي إطار أكاديمية الفنون «وخطتها المستقبلية» يُنشأ للمرة الأولى معهد للتذوق الفنى، لتغذية جميع مجالات الفن وخاصة الفن التشكيلى، بنقّاد متخصّصين، مؤهلين للنقد الفنى عارفين بأصوله.

يقول لي العالم والفيلسوف «رينيه ويج» الذى حرصت على لقائه بعد زيارته لأكاديمية الفنون بالجيزة: «لم أتعجب بل امتلأت إعجابا بما حقّقته مصر فى هذا الميدان في سنوات قليلة؛ معهد للباليه ومعهد للموسيقى ومعهد للسينما. لم أعرف له نظيراً في الاتساع وحداثة الإعداد. كل هذا يجعل مصر تبدو في مشرق الحاضر».

وقد أتاحت النظم الجديدة للفنان التشكيلي ممارسة نشاطه وفنه داخل إطار أكاديمية الفنون وفي جميع أقسامها الفنية، فلم تخل أقسامها من فنون الرسم واللون والحركة والتجسيم والإضاءة والملابس وأساليب الدعاية.. وغيرها مما جعل من هذه الأكاديمية تجمعاً ثقافياً وفنياً في وحدة متكاملة.

هذا «الفكر» المتناسق والمتكامل والخطة التى وضعها ثروت عكاشة منذ البداية لم تتجه إلى تكوين أفراد معزولين في المجتمع بالقدر الذى سعت فيه إلى تشكيل وحدات متكاملة مع بعضها البعض، في مجتمع فنى مستقبلي يوحّد بينه الإبداع، وتجمعه الرؤية المستقبلية للثقافة المصرية.

أصالة الفن والتراث وألفية القاهرة

ويُقْدم ثروت عكاشة على خطوة لاتقل فى أهميتها عن الخطوات السابقة هادفاً معها الخروج بإبداعات التشكيليين إلى العالم الخارجى والتعريف بالفنانين المصريين والفن المصرى

قديما وحديثاً في إطار ثقافي تجمعه وحدة الفكر واستمراريته الثقافية على أرض مصر ليبدأ الانطلاق الثقافي من فوق أرض مصر إلى العالم الخارجي ومن فوق أرضها.

فأقام في قلب العاصمة «القاهرة» احتفالية ألفية القاهرة[١٨] التي جاءت في وقت كانت الرؤية المستقبلية «ضبابية» فقد المثقفون فيها آمالهم في المستقبل، فيقدّم هذا الثائر فكرته «لتقول مصر معها أن الخسارة لم تمسّ الكيان الثقافي والإنسان المصري في حضارته وعراقته وتاريخه»، وليؤكد للعالم بأن الألف سنة التي قطعتها القاهرة قد أسهمت في إمداد الحضارة بذخيرة وفيرة من الإبداع الفني وقواعد الأخلاق وإثراء تجربة الحياة بالتوسع والنمو.

فعالية الفكر والثقافة وحوار مع الرئيس جمال عبد الناصر

ومع إصرار د. ثروت عكاشة على إقامة «الاحتفالية» إيمانا بما تعنيه القاهرة بالنسبة للعالم: «وفي الوقت الذى كانت وزارة الثقافة تخطّط «للعيد الألفي للقاهرة» إذا بهزيمة عام ١٩٦٧ تحطّ علينا ناشرة أجنحتها السوداء وسحابات كآبتها المرّة. ولاشك في أن القلوب قد اهتزت فترة من الزمن وهالها أن يكون هناك عيد في ظل هذه المحنة القاسية، غير أن الفكر لم يلبث أن استعاد صفاء نظرته ورأينا في العيد لونا من ألوان الصمود والتحدّي»[١٩].

هكذا عبّر عن أهمية «الاحتفالية بوصفها التجاوز الثقافي للمحنة العسكرية، فكانت الحركة الثقافية المصرية من أقوى الهبّات التي نشطت على أثر العدوان متصدّية له بوهج جديد غامر».

ومن هذا المنطلق العلمي ومن خلال محاولة استقطاب الحركات الثقافية العالمية وروّادها في الشرق والغرب قام الدكتور ثروت بعرض الموضوع على الرئيس جمال عبد الناصر في محاولة لإقناعه بضرورة عقد الاحتفالية ودعوة علماء العالم ورواد الفكر لإثرائها. تساءل «جمال عبد الناصر» عن سلامة توقيت هذه المظاهرة الثقافية وردود فعلها، ومردودها السياسي والاجتماعي والثقافي. وبعد حوارات متعدّدة ومكثّفة، يقول ثروت عكاشة: «إنه في النهاية.. دفعه تقديره لها إلى مباركتها والتصريح لي بعزمه على المشاركة فيها».

فكانت النظرة الثاقبة والحسّ الوطني الجارف من أهم دوافع الإصرار والإقدام على تلك المغامرة الخطيرة، في ظل أوضاع كان يمكن لها أن تحطّم معنويات شعب بأكمله.

ومع اقتناع الرئيس جمال عبد الناصر بفكرة الاحتفالية يقول د. ثروت عكاشة «.. قد شاهدنا الرئيس يهرع إلى هذا الملتقى»[٢٠]، مؤكدا بذلك مشاركة الدولة المصرية بدور بارز في رعاية شئون الثقافة والحضارة وحرصها على بقاء شعلة الآداب والفنون والعلوم متوهّجة فيها، موجّها كلمته إلى مجموعة العلماء، بقوله: كان هناك رأى آخر يتخذ من الظروف التي يعيشها وطننا الآن وأمتنا العربية كلها نزعة إلى التأجيل بصرف النظر عن حساب الألف سنة أو حساب آلاف السنين.. وفي النهاية فلقد كان القرار الذى انتهينا جميعا إليه هو أن يمضى احتفال

الألف سنة على تاريخ القاهرة في طريقه المرسوم له، وخصوصاً أن الطريق الذى رسمته له وزارة الثقافة المصرية، كان طريقا مستنيرا وجادا وليس أدل على ذلك من هذه الندوة العظيمة التى أتاحت لنا فرصة لقائكم جميعا..»(٢١).

مع «الألفية» يحتفى العالم بإنجازات المبدع المصرى على مرّ القرون، وتحتل العمارة والفنون التشكيلية مكانتها في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ويصاحب الاحتفالية مجموعات من الدراسات والمطبوعات، من أهمها كتاب «القاهرة في ألف عام» الذى صدر بمختلف اللغات، في مطبوعة أنيقة وملونة كبيرة الحجم.

جاء هذا الكتاب سجلاً رائعا لتاريخ «القاهرة» في ماضيها وحاضرها، ويسجل ثروت عكاشة كلمته في مقدمة الكتاب بقوله «مامن شك في أن ثمة مدنا أخرى جميلة لايكاد المرء يخطو فيها خطوة حتى تعود به الذكريات إلى ماضٍ عريق مشهور، ولكن ليس بينها مدينة تقارب في طول تاريخها وامتداده وتنوع حضارتها وثراء ذكرياتها هذه العاصمة العظمى التى قد كتبت في سجل الدهور اليوم ألف عام مرّت على إنشائها».

في هذا الكتاب المذهل «القاهرة في ألف عام» إصدار ١٩٦٩، تحشد وزارة الثقافة جهود أكبر مؤرخي مصر الفرعونية، والقبطية والإسلامية، وخبرة الأدباء والفنانين المصريين، حيث قدموا بالكلمة والصورة حواراً رائعاً بين التراث القديم والجديد، وسجّل الفنان التشكيلى أعمالاً رائعة أكدت التواصل التاريخى واهتمام الدولة بالفن المرئى على اختلاف اتجاهاته «التراثية – التقليدية» و«الحديثة والتجريبية»، مسجلاً هذا التواصل من خلال الكلمة الختامية «اليوم تقوم المدينة الحديثة إلى جوار القديمة، تقدّم إحداها صورة الماضى الخالد وتتحدث الأخرى عن هذه الوثبة الهائلة التى تطورت بها البلاد، فمن الملاحظ أن الحيوية المبدعة التى خلّفت القاهرة القديمة هى نفسها التى أنشأت المدينة الحديثة، وفي تعانق المدينتين نحس باستمرار الحياة وترابط حلقاتها: الماضى، الحاضر، المستقبل». وقد جاء «كتاب القاهرة في ألف عام» المرجع الجامع المصوّر لحركة الفن في مصر، في عمقها التاريخى وأصالتها وحداثتها.

وقد حقق معرض الفن الإسلامى المصاحب للألفية على ضفاف النيل بقاعات فندق سميراميس (العريق) نجاحاً كبيراً بما احتواه من معروضات (نسيج – سجاد – أخشاب – خزف)، كذلك أساليب العرض الحديثة التى أضافت لروعة وجمال القطع الفنية سحراً وجاذبية، فجاءت تلك الاحتفالية الثقافية بدلالات خاصة على الصعيدين القومى والعالمى.

الإبداع والفن والتراث في الحياة

في ظل تلك الرؤية للعلاقة بين الفن التشكيلى قديماً واستمراريته حديثاً، شغل التراث الفنى التقليدى جانباً مهماً من الخطة والتى بدأها مع أولى خطواته التى اتجه بها رائد النهضة

الثقافية ناحية المراسم في حضن وعمق التاريخ الإسلامى، خرجت فكرة إنشاء «مراكز الفن والحياة» على اعتبار أن الفنون التشكيلية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة، وحماية الفنون التقليدية أمر مهم للغاية حتى تظل نقية، كما أن «مصر الصناعة» في المستقبل لابد لها من الاستفادة من تراثها. وأقيم المركز في أجمل بقعة على النيل «بقصر المناسترلي» بالروضة، وتحققت فيه لأول مرة دراسة فنية تطبيقية موضوعها «الفن والصناعة».

وفي إطار هذا الاهتمام بالتراث يخرج علينا ثروت عكاشة بفكرة تراثية أخرى، لإحياء «فن القباطى»(٢٢) أو النسجيات المرسّمة. التى نحت لها شخصياً هذا المصطلح بعد اقتناعه بقيمة هذا الفن التشكيلى في ماضيه وحاضره. هذا الفن الذى استقبلت مصر في تاريخها الثقافى المزدهر خلال احتفالات الألفية معرضاً رائعاً له لأعمال النسجيات المرسمة الأوربية للفنانين الكبار، ليكون بمثابة إحدى المحفّزات القوية لاستلهام هذا الفن وتذوّقه وتقديره.

وبالفعل هيأت الوزارة للفنانين التشكيليين فرصة إقامة مصنع للنسجيات المرسّمة في مبنى الركائب بحلوان وتم تجهيزه، وأوفد ثروت عكاشة مجموعة من الفنانين والمنفّذين الى فرنسا للتدريب على الأساليب الفنية بمصانعها الكبرى بعد اتفاقه مع الوزير الأديب أندريه مالرو.

وإذا كانت الفنون التراثية (مصرية – قبطية – إسلامية) قد شغلت مساحات كبيرة في ذهن رائد النهضة الثقافية، نجده أيضا يوجّه الانتباه والأذهان والذوق المصرى إلى أحد مجالات الفنون الشعبية بتراثها العريق الشامل لكل النوعيات، فنجده يهتم «بفن العرائس» باعتباره إحدى العلامات المهمة في الفنون الشعبية المصرية، لعب من خلالها دوراً ترفيهياً وسياسياً وثقافياً، متخذاً من «القراقوز» مدخلا لإنشاء «مسرح العرائس» والنهوض به.

هنا استعان المسرح بالفنانين التشكيليين على اختلاف تخصّصاتهم، بوصفه مسرحا شاملا للتشكيل والأدب والموسيقى. ويعقّب أحد كبار النقاد(٢٣) على أول عرض للمسرحية الموسيقية المعرّبة «المطلقة المرحة» لفرانز ليهار والتى تحقّقت بمبادرة من ثروت عكاشة عام ١٩٦٠، معبّرا عن عمق التجربة والمتعة التى أشاعها العرض التشكيلى المسرحى الموسيقى في حواسه كلها بقوله: «إن الأنغام وحدها لم تكن مصدر سعادتى بل شكّلت الأضواء والألوان والديكورات والملابس والمناظر أمامى سيمفونية بصرية رائعة الجمال».

الإبداعات المصرية والغزو الخارجى: التراث فى الفن

وكما استهدفت الخطة تأكيد التراث على أرض مصر، جاءت في الوقت نفسه مستهدفة اختراق العالم الخارجى بالثقافة المصرية وخاصة الفن التشكيلى، وعرضه في المدن والتجمعات الثقافية الدولية للتعريف بالفن المصرى والدور المصرى الثقافى قديماً وحديثاً في الثقافة العالمية، فيوفد أول معرض «طوّاف» للفن المصرى تحت عنوان «٥٠٠٠ سنة من الفن في مصر» يجوب العالم شرقه وغربه، هذا

المعرض الذى كان بمثابة إيقاظ علمي وفني وثقافي وإنساني للعالم، قدم له نماذج من الفنون المصرية: نحت، تصوير، عمارة، خزف تحكى وتقصّ على العالم تاريخنا الفنى العريق في صورة لم يشهدها من قبل (٢٤).

لقد اكتشفت وزارة الثقافة وهى تعدّ حملتها الدولية لإنقاذ آثار النوبة عام ١٩٥٩ متعاونة مع هيئة اليونسكو أنها تملك – كما أطلق عليها ثروت عكاشة – مجموعة من السفراء الأقوياء ذوى المنطق والحكمة القادرين على الإقناع.. فإذا هو يوجّه دعوته عن طريق كنوز الفن التشكيلى وآثاره المصرية، مؤمناً بأن الفن يحمل في طيّاته رسالة مهمة للعالم، خلاصتها «أن الناس الذين استطاعوا أن يقدموا للإنسانية هذا الجلال المهيب منذ آلاف السنين، قادرون على استئناف الرحلة الى التقدم والامتياز» (٢٥).

وصاحب هذا العرض عرض آخر متخصّص في أحد مجالات الفن التشكيلى، تحت عنوان «٥٠٠٠ سنة خزف» ليطوف أوربا الشرقية والشرق الأقصى، يشترك فيه مجموعة من الخزافين المصريين على اختلاف اتجاهاتهم الخزفية، ومدعّما بأعمال خزفية تاريخية منذ عصور ما قبل الأسرات في مصر حتى بداية الدولة القديمة، والوسطى والحديثة.. شاملاً الفخار والخزف الإغريقى والرومانى، والعصور الإسلامية المتعاقبة.

وكان لهذا المعرض أهمية خاصة على اعتبار أن فن الخزف يعتبر من أقدم الفنون التى عرفها الإنسان واشتغل بها، وكان سابقاً للعمارة ومؤثراً في فنون النحت والتصوير. ليس هذا فقط بل كان أيضاً مثار الاهتمام من خلال ماقدمته مصر من أنماط فنية ومدارس واتجاهات وتقنيات لم يعرفها ولم يمارسها العالم إلا بعد إبداعها في مصر.

العلاقة المباشرة والمتابعة الشخصية

إن العلاقة الشخصية والصداقة بين هذا الرجل الذى نكرّمه اليوم وبين الفنانين التشكيليين أقدّمها هنا من خلال تجربتي الخاصة كمدخل، والتي أذكرها وأذكّر بها لا لشيء إلا لتأكيد هذا المعنى، وهو الجانب المهم عند د.ثروت عكاشة. فمن خلال كلمات رقيقة خطّها بيده على بطاقته الشخصية صباح يوم ١٩٨٩/٣/١٣وأودعها بأحد مكاتب مجمع الفنون بالزمالك بعد زيارته لمعرضي، علمت معها أنه قام بتشريف المعرض الذى كنت قد دعوت سيادته لزيارته من خلال مكالمة تليفونية محدودة وسريعة. وسعادتى لم تتمثّل فقط في زيارته للمعرض بل في الرسالة التى أودعها بالمجمع، وما احتوته من كلمات رقيقة، إنسانية، شخصية، نقدية، نابعة من مثقف شامل الثقافة والعلم متذوق للفنون، عارف بها، مؤرخ وناقد لها.

لم تكن الكلمة تهنئة خاصة بقدر ما كانت نقدية والتى جاء فيها بقلمه:

عزيزى الأستاذ الفنان طه حسين

سعدت صباح اليوم بالاستمتاع بالتطلّع إلى لوحاتك الفنية الخلابة وخزفياتك الرائعة،

ولك من أحد المعجبين بك منذ أكثر من ربع قرن كل التهنئة على هذا الجهد الجبار المتأنى الدؤوب وتلك الموهبة الفنية المرهفة. حفظك الله زخرا لمصر عملاقاً من عمالقة فنانيها.

والسلام، ثروت عكاشة

١٩٨٩/٣/١٣

وفى كلماته نلمس الاستمتاع بالرؤية والنقد لمجالين من مجالات الفن التشكيلى «اللوحة الفنية» و«الشكل الخزفي». ولعل ما أسعدنى أيضا هو تتبعه للفنانين التشكيليين والحركة المصرية والتى عبّر عنها بقوله بعد مضى السنين الطويلة هذا القول الذى أجد فيه معايشة كاملة للحركة التشكيلية، عارفا بأفرادها وفنانيها ومبدعيها، محترما ومقدّرا فيهم إبداعاتهم وتجاربهم ومتابعة ماضيهم وحاضرهم.

مؤتمرات للفن

لم يكتف رائد النهضة في الستينيات بوضع الخطط وإصدار قرارات التنفيذ، بل شملت خططه أيضا «عنصر المتابعة الشخصية» والاحتكاك المباشر بينه وبين المبدعين المصريين. ومع الفنانين التشكيليين كان اللقاء، لمناقشة المشكلات المتعلقة بهم والمؤتمرات الأربعة التى عقدها تعتبر الأولى – والأخيرة – في إطارها الثقافي الجدّى تحت عنوان: «من أجل ثقافة قومية اشتراكية إنسانية».

وفي المؤتمر النوعى، ويوم لقائه مع الفنانين التشكيليين حدّد، بعد دراسة مستفيضة لوضع الفن التشكيلي في مصر، بعض المحاور الرئيسية، مؤكدا فيها على حرية الفنان ووسائل النشر والتربية الفنية والتبادل الثقافي. وكانت المناقشات تجرى في جو تسوده حرية إبداء الرأى وفي ديمقراطية كاملة عند مناقشة الموضوعات. وأدى مؤتمر التشكيليين إلى تعديل في بعض المشروعات عند التطبيق، تناولت مشكلة عزلة الفنان والفن، الجمارك، الضرائب، النقد الفنى، التفرغ، وغيرها من جوانب ظهرت عند تطبيقها.

هذه علامة أخرى على طريق السياسة الثقافية التى لم يكتف «رائدها» بالإنجاز والتشييدفحسب، لكنه أردفها بالمتابعة الشخصية وبإشراك أصحابها في تحقيقها وتطبيقها..

وقد أسفرت نتائج المؤتمر عن تحقيق الكثير من الأحلام، فكانت نقابة الفنانين التشكيليين إحدى ثمراته، وكذا قانون تخصيص نسبة مئوية من مجمل تكاليف المبانى العامة لأعمال الفنانين، ومشروع اتحاد عربى للفنانين التشكيليين، وغيرها من الأفكار التى ناقشها المؤتمر حوّلها إلى اللجان المختصة لتنفيذها، حيث صدرت التعليمات مع نهاية المؤتمر لأجهزة الوزارة بإعداد أفلام تمثّل بعض جوانب الحركة الفنية المعاصرة، وتم بالفعل تصوير بعض الفنانين التشكيليين في مراسمهم، وصدرت عنهم النشرات الفنية، ومازالت الفكرة قائمة ومستمرة، فكانت بمثابة إعلام خارجي وداخلى للفن، ومكتبة مرئية له.

الثقافة الجماهيرية

ومع فلسفة إقامة «أكاديمية الفنون» تواكبت فكرة ثورية أخرى مصاحبة لها ومستفيدة منها ومحقّقة للرؤية الشاملة، في اقتحام القرى والأقاليم والمدن الأخرى، والخروج بالفن عن المدينة الكبيرة «القاهرة» وربطه بالقاعدة العريضة، على اعتبار أن الثقافة غذاء لكل مواطن. فخرجت فكرة إنشاء قصور الثقافة «الثقافة الجماهيرية»[١٦] على مستوى الجمهورية لتشمل المدن والأقاليم والقرى. مهمّتها الكشف عن المواهب وتثقيف المواطنين مستفيدين فى ذلك بالرواد والمثقفين من خريجى تلك المعاهد الجديدة في المجالات الفنية المختلفة.

ولعل من المناسب التعرّض لتاريخ فكرة إنشاء جهاز الثقافة الجماهيرية، أحد الإنجازات المحسوبة للدكتور ثروت عكاشة، والتى تعدّ تحدياً وضعه الوزير أمامه كى تنطلق الثقافة إلى السواد الأعظم من المصريين في أقاليم مصر المختلفة، وبعيدا عن العاصمة الأنانية التى استأثرت بكل شيء في مختلف العهود والحقب، وكان هذا التحدّي منسجماً مع التوجّه العام لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في اهتمامها بالجموع الجماهيرية في مواطنها البعيدة.

فحتى عام ١٩٤٠ لم يكن في مصر أى جهة حكومية معنية بأمور الثقافة بمعناها العام، وفي هذا العام فقط أنشئت مراقبة خاصة بالثقافة العامة تتبع وزارة المعارف العمومية – وزارة التربية والتعليم فيما بعد –، وكانت هذه المراقبة معنية بتشجيع التأليف والترجمة ورعاية الجمعيات الثقافية، وبعد ذلك المسرح والسينما ودور الكتب.

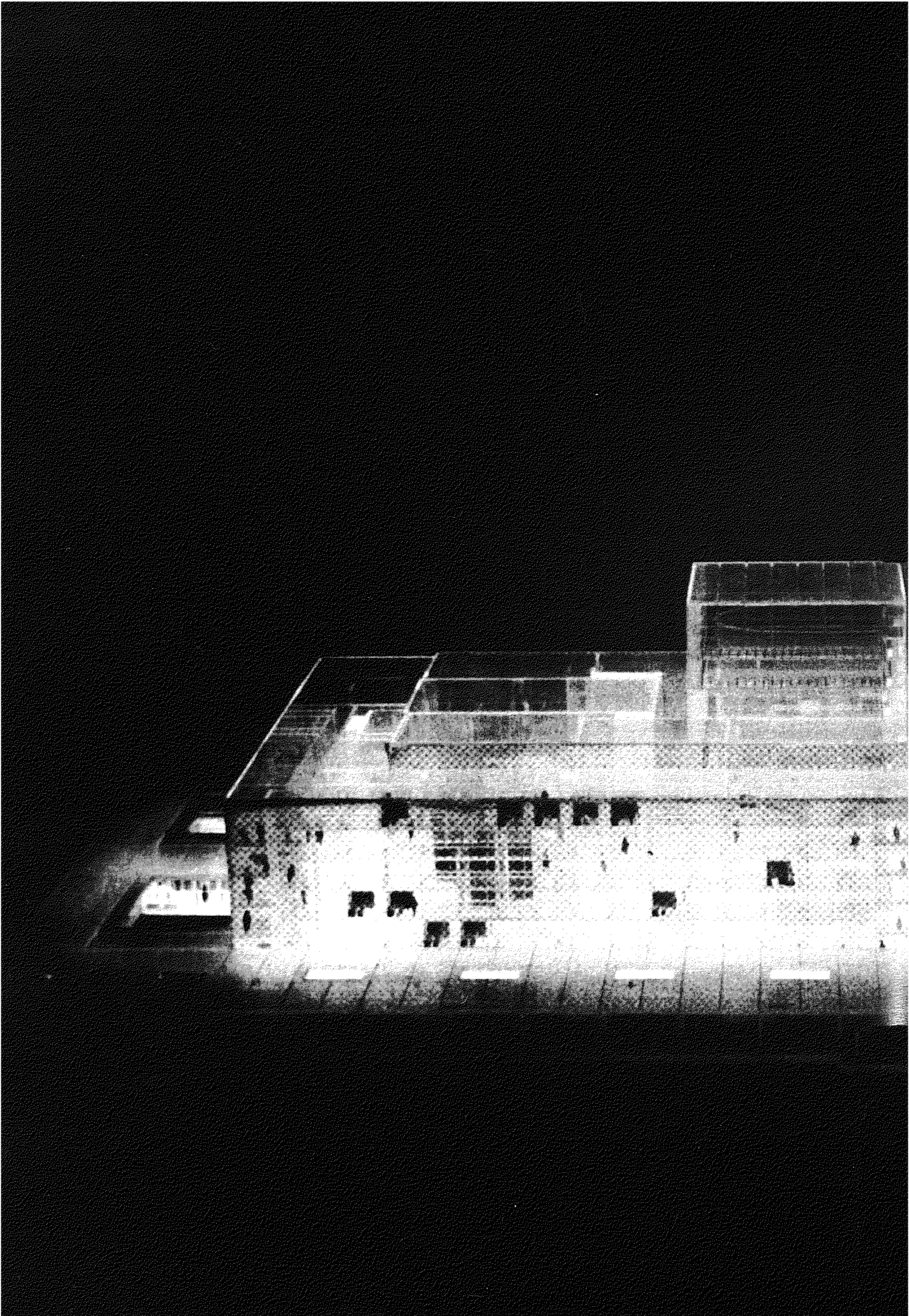
وقد ظهرت بعد فترة فكرة إنشاء «الجامعة الشعبية» التى دعا إليها المفكر د. أحمد أمين، وتركزت فكرة هذه الجامعة في تعليم الكبار كهدف معلن، والتثقيف الفنى وإيقاظ الوعى القومى، وقد قسّمت دراسات هذه الجامعة الشعبية إلى شعب مختلفة. حتى إذا جاء ١٧ مايو عام ١٩٤٨ تحولت التسمية من الجامعة الشعبية إلى «مؤسسة الثقافة الشعبية» تابعة لوزارة المعارف بمقتضى مرسوم ملكى، وظلت المؤسسة تؤدى دورها حتى انضمت إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى عام ١٩٥٨ تحت اسم «جامعة الثقافة الحرة».

ومع التسليم بأن الرسالة التى اضطلعت بها هذه المؤسسة تحت مسمّياتها المختلفة حتى آخر تعديل كانت أكبر من إمكاناتها بحيث لم تكن تصل برسالتها إلى الجماهير، بل تنتظر مايفد منها على مراكزها المختلفة، إلا أن دورها غير منكور في إشاعة معنى الثقافة بين أعداد كبيرة من المواطنين.

وعندما تولى ثروت عكاشة وزارة الثقافة والإرشاد القومى للمرة الأولى عام ١٩٥٨، بدأت عنايته بثقافة الجماهير تتضح، وأخذت عنايته هذه طابعاً عملياً بإيفاد مجموعة من العاملين في «جامعة الثقافة الحرة» إلى الخارج للتعرف على كيفية إدارة المؤسسات الثقافية وتدريب غيرهم بعد عودتهم. وقد اهتم الوزير شخصيا عند زيارته

[الصفحتان التاليتان:]
نموذج تصميم دار الأوبرا الجديدة، ١٩٦٢، للمهندس فريتز بورنمان.





للاتحاد السوفييتى في ديسمبر ١٩٦٠ بزيارة قصور الثقافة هناك، وقد راقه التطبيق العملى عندهم لفكرة تثقيف الجماهير من خلال هذه القصور، وفي هذا الصدد يقول:(١٧)

«مع إدراكى أن تنفيذ هذه الفكرة في مصر كان يتطلب جهدا غير يسير، فالحال عندنا غير الحال عند هؤلاء، إلا أن هذا لم يثن عزمى على تحقيقه قدر ما نستطيع. فقد كنا في مصر في حاجة ماسة إلى أن نجمع الناس عامة على ثقافة مشتركة، ولا نترك الجمهور الكبير من سكان مصر بعيدا كل البعد عن الإسهام في الثقافة والارتشاف من منابعها الأصلية»

ولم يكن ممكنا للوزارة إنشاء قصر ثقافة في كل قرية وإقليم، ذلك أن الاعتمادات المالية لم تكن تفى بهذا المطلب، ومن هنا كان إنشاء القوافل الثقافية المتنقلة التى تذهب الى مختلف القرى والأماكن البعيدة عن العاصمة. وقد كان الوزير يتوجّه بنفسه على رأس عدد من القوافل حتى يبرز أهمية هذا العمل وأهدافه ويتعرف على مايعترض التجربة من عقبات، وكانت هذه القوافل تحمل الكتب وآلات العرض السينمائى والأفلام الروائية والتسجيلية ووحدات الإذاعة. وقد شجّع نجاح التجربة الوزارة على الاستزادة من مكونات هذه القوافل وسياراتها التى تقدم المسرح المتنقل، كما اهتم الوزير بإعادة تأهيل وتدريب أعداد كبيرة من العاملين في وزارة التربية والتعليم الذين انتقلوا إلى وزارة الثقافة بعد نقل تبعية هذا الجهاز الثقافى من وزارة التربية والتعليم.

وقد أرسل الوزير بعثة من العاملين بالوزارة على رأسها مستشاره الفنى إلى يوغسلافيا في نوفمبر ١٩٦١؛ وقضت البعثة ثلاثة أشهر في دراسة تجربة قصور وبيوت الثقافة هناك، وقدمت البعثة تقريرا من ٤٧ صفحة تضمّن دراستها إلى الوزير، الذى شكّل لجنة برئاسته لوضع الخطط والبرامج الكفيلة بالوصول بالثقافة إلى الجماهير، وأساليب العمل والاتصال مع المواطنين.

وفيما اللجنة تستعد لبدء عملها استقال الوزير إثر خلاف جوهرى في الرأى حول سياسة الوزارة مع رئيس الجمهورية، ولم تجد هذه اللجنة رغبة من القيادة الجديدة في الوزارة لاستمرارها في العمل!، بل وصل الأمر إلى نقل تبعية المراكز الثقافية التى أنشأتها الوزارة إلى مصلحة الاستعلامات!، وأُلحق من عملوا وتدربوا على العمل الثقافى وأرسلوا في بعثات إلى الخارج بمناصب إدارية لتخبو جذوة العمل الثقافي الجماهيرى التى أشعلها ورعاها ثروت عكاشة. فقد توقف إنشاء قصور الثقافة!، وتعطلت القوافل الثقافية المتنقلة لتلفظ سياراتها الأنفاس الأخيرة في «الجراجات» والخرابات وأما الجهاز البشرى فقد جرى تشتيته في أماكن عدة تابعة للوزارة التى استمرت قيادتها في منصبها أربع سنوات. ويأتى تغيير وزارى جديد ليكون وزير الثقافة مرة أخرى هو د. ثروت عكاشة، وكان عليه أن يعيد إصلاح ما فسد، ويلمّ أشتات وأشلاء جهاز تثقيف الجماهير الذى أنشأه، ويبدأ مرة أخرى اهتمام الوزير بتنفيذ رؤيته في المرحلة الجديدة، فكان أن أصدر الوزير قراراً وزارياً رقم ٣٠ لسنة ١٩٦٦ يقضى بتغيير اسم «جامعة الثقافة» إلى «الثقافة الجماهيرية»، ويبدأ العمل بالجدّية المعهودة في الوزير، وليتضمّن التثقيف

الجماهيرى المحتوى الاجتماعى والأبعاد الثقافية التى توخّاها المجتمع وقتها، بحيث أصبحت «الثقافة الجماهيرية» عبارة عن وزارة ثقافة محلية، تنوّعت أنشطتها وموادها الثقافية والفنية المختلفة.

ولم تكن مسيرة ترسيخ فكرة «الثقافة الجماهيرية» وجهازها سهلة، فكانت هناك متاعب وعراقيل وصعوبات، ولكن د. ثروت عكاشة كان مؤمنا بأن تحقيق الفكرة يساوى العناء، وكانت ثقافة الجماهير عنده ضرورة ملحّة، وظل مثابراً على رعاية واستقلالية جهاز «الثقافة الجماهيرية» بعيدا عن رغبات بعض قيادات الحكم المحلى في احتواء الجهاز وتكبيل حركته وعمله، حتى اسم «قصر الثقافة» ذاته لم يسلم من سخرية بعض المزايدين الذين اعتبروه ارتدادا إلى فكرة أرستقراطية!، ولكن ثروت عكاشة صمد بالتجربة أمام هؤلاء وغيرهم من عناصر الحملة الضارية التى تعرضت لها الثقافة الجماهيرية، لأنه كان يقيم أداء الثقافة الجماهيرية على أسس علمية، ولا أدلّ على ذلك من أنه أنشأ «مركز إعداد الرواد» في شهر سبتمبر ١٩٦٩ ليتوفر الكادر الثقافى القادر على النهوض بالعمل التثقيفى، وفي شهر أكتوبر من العام نفسه كان الفوج الأول من الدارسين في «مركز إعداد الرواد» قد بلغ عدد أفراده مائة يتلقّون مختلف أنواع التدريب على العمل والاتصال الثقافى، بحيث تتحول القصور الثقافية إلى مراكز إشعاع جادة وحقيقية في الهيئات المختلفة.

ويوم ترك د. ثروت عكاشة منصب وزير الثقافة في نوفمبر ١٩٧٠ - آخر عهده بالوزارة بعد ثمانى سنوات شغل فيها هذا المنصب على فترتين - كان هذا البنّاء العظيم قد شيدّ ثمانية وعشرين قصرا، منها أحد عشر قصرا صمّمت بحيث تحقّق هدفها في عواصم المحافظات هى قصور أسوان وسوهاج وبنى سويف والسويس وبورسعيد والزقازيق وبنها وشبين الكوم وكفر الشيخ وأسيوط والأنفوشى بالأسكندرية، وسبعة عشر قصرا مستأجرا أجريت فيها تعديلات تتيح لها خدمة الغرض المطلوب، هى قصور الوادى الجديد والبحر الأحمر ومرسى مطروح وقنا والفيوم والمنيا وطنطا ودمنهور والمحلة الكبرى ودمياط والإسماعيلية وقصر الحرية بالأسكندرية وقصر الريحانى وقصر النيل وقبة الغورى ومصر الجديدة والجيزة بالقاهرة. هذا علاوة على خمسة بيوت للثقافة منها ثلاثة شيّدت وفق تصميم هندسى هى بيوت ثقافة دنشواى وكفر الشرفا بالقليوبية والماى بالمنوفية، وإثنان استأجرا فى البراجيل وكفر حكيم بمحافظة الجيزة، فضلاً عن ستين مكتبة فرعية بالقرى، وأربعين وحدة سينمائية بالوحدات المجمّعة، كما وضع حجر الأساس لأربعة قصور في كل من المنصورة والأقصر والمنيا ودمياط وبيت للثقافة بقرية أبى الغيط بالقليوبية.

وقد تعاقبت العهود بعد ثروت عكاشة والثقافة الجماهيرية باقية. تختلف المسمّيات كأن تكون أخيرا «هيئة قصور الثقافة» أو غير ذلك، لكن الرجل قد غرس بذرته لتنمو شجرة الثقافة الجماهيرية وارفة الظلال إلى اليوم.

وقد عانى د. ثروت عكاشة فى فترة وزارته الثانية من قلّة الموارد المالية، إذ كانت فترة تقتير مالى بسبب ظروف الحرب القاسية. يقول فى مذكراته (جزء ٢ صفحة ٣٣٨): «عانينا من نظرة

قاسية من أجهزة المال والمحاسبات التى تقيس الأعمال الثقافية بمقياس العائد المادى .... بل إننا عانينا ما هو أشدّ ضراوة، وهو ما تمثّل فى إنكار البعض لضرورة الثقافة ولدورها الفعّال فى البناء المادى لا المعنوى فحسب للبلاد، كما أننا لم نحقّق إجماعا حول نظرتنا الى الثقافة خدمة لا سلعة، برغم إيماننا بأن ليس ثمة ما يمنع بالطبع من أن تدرّ الثقافة ربحاً ماديا، وما أكثر الميادين التى درّت فيها، على ألاّ يكون هذا هو الحكم الوحيد عليها وعلى مبرّرات بقائها. ولعل أصدق مثل على هذا هو ما كان مع مشروع الصوت والضوء الذى أدرّ على الدولة ولايزال عشرات الملايين من الجنيهات، هذا الى نفعه الثقافى والروحى والسياحى. وكذا ماحظينا به من ملايين الدولارات من دول مختلفة عندما أخذنا فى مشروع إنقاذ آثار النوبة هى الأخرى بعد ما كتبت لها الحياة وغدت مصدر موارد للدولة لا تنقطع مع الأعوام. ولعل فى هذا ما يصحّ أن يكون عبرة لمن يرمون الثقافة بأنها سلعة فحسب».



والحديث عن ثروت عكاشة وثقافته الواسعة وإنجازاته المتعددة في مختلف المجالات الثقافية، مازال مستمراً ولن ينتهى.. فما أنجزه خلال فترة عمله كوزير للثقافة إنما يعتبر جانباً من جوانب كثيرة ومتشعّبة لإنجازات علمية وأدبية وتاريخية ونقدية، خاطب من خلالها العقول المصرية، والمتخصّصين في الفن والتاريخ والأدب.. فأضاف إلى رصيده من الإنجازات الثقافية، رصيداً آخر من المؤلفات العلمية الأكاديمية والمتخصّصة، زادت من ثراء المكتبة العربية المتعطّشة للنوعية التى ساهم في تقديمها إلى مصر والعالم العربى. ويكفينا فخراً واعتزازاً بأفكاره وعلمه وأسلوبه الرقيق والدقيق ما تضمّنته موسوعة تاريخ الفن «العين تسمع والأذن ترى».. هذا إلى جانب مؤلفاته الأخرى والتى كان آخرها المرجع المهم لفنون عصر النهضة بأجزائه الثلاثة: الرنيسانس والباروك والروكوكو، في طبعته الفاخرة الأنيقة غير المسبوقة، لمرحلة تعدّ من المراحل الأساسية المهمة في تاريخ الفن الأوربى، فأفاد بذلك الدارسين وطلاب الدراسات العليا في الفن والتاريخ والآثار والآداب بجامعات مصر والجامعات الأوربية والعربية.

حينما يمتد الإبداع الى عالم الاقتصاد

لم يكتف هذا المفكر الفيلسوف الفنان بما قدّمه في حياته من خطط ثقافية، وضعت مصر بحق على الخريطة الثقافية العالمية بل نجده يستمر فيما قدّمه من رؤية مستقبلية وفلسفة تجعل من الثقافة خدمة عامة للجماهير.. فمن خلال عمله كرئيس لمجلس إدارة البنك الأهلى المصرى.. يحاور رجال البنوك والاقتصاد والأعمال، ويقنعهم بأهمية فتح مجال ثقافى وفنى يتخلل أجهزتهم، يغذي به نفوس العاملين والإداريين في مجالات الاقتصاد والسياسة والأعمال الحرة، شعر معها الفنان التشكيلي بدور جديد له داخل هذه المؤسسات، هذه الخطوة التى جاءت استكمالا للدائرة والفكرة التى تبنّاها هذا المفكر منذ توليه المسئولية في مصر.

أقام د. ثروت عكاشة أهم المعارض الفنية التشكيلية الحديثة في صالات العرض داخل البنك وخارجه وفي قاعات استؤجرت لهذا الغرض. كانت هذه الخطوة بمثابة صحوة لرجال البنوك والأعمال، وتوجيه نظرهم إلى ضرورة اقتناء أعمال الفنانين التشكيليين وعرضها في المنشآت الاقتصادية، وإصدار مطبوعات ونشرات عنها. بل لم يلبث اقتناء البنوك للّوحات الفنية أن غدا استثمارا ماديا مربحا بعد أن ارتفعت قيمتها مع مرور الزمن.

ولم يقف فكره عند هذا الحد، بل تعدّاه إلى ضرورة تثقيف رجال الاقتصاد إلى جانب محبى الفنون، مما يتيح لهم تذوق الفنون وإمدادهم بما يحقق استمتاعهم بها ولتحقيق مهمته «التربوية» والتذوقية نجده يهتم «بالتربية البصرية» والجمالية والنقدية، ويدعو كبار رجال النقد والفلاسفة الأجانب ويقيم الحوار معهم حول الفن والتذوق في ندوات يشترك فيها رجال الأعمال والفنانون والجمهور.

نتذكر جميعا الفيلسوف والناقد ومؤرخ الفن الفرنسى «رينيه ويج» وسلسلة المحاضرات التى ألقاها وكلماته التى ظلت موضع حوار ونقاش لفترة زمنية طويلة. واستضافه د. ثروت عكاشة وهو يشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلى المصرى ليلقى مجموعة من المحاضرات تحت عنوان «الفن والنور واللوحات» و«مصر ملتقى الشرق والغرب» ١٩٦٥ لوعيه بقضايا الفن وتنفيذاً لوعوده في المؤتمرات التى أقيمت للاهتمام بالنقد الفنى التشكيلى، فكانت المحاضرات موضع دراسة عميقة للفن، وتوجيهاً للنقاد وتثقيفاً للجمهور.

وهذا مفكر وناقد فرنسى كبير هو «رينيه ويج»[٢٦] يقول في تقدير الرائد ثروت عكاشة فى مستهل محاضرته بجامعة الدول العربية:

«هنا يطيب لى أن أقدّر فيك رجلاً من أولئك الذين يضعون كل طاقاتهم في خدمة مصر. فأنت مصري وطني، صادق الوطنية، لكنك أيضا وطني عالمي النزعة، ولهذا عرفت مصر قبل أن أبلغها، عرفتها من خلالك أنت، في هذا التلاقي بين الماضي وبين حاضر ومستقبل فيهما نفس الروح».

الكتاب والتأليف في حياته

لم يغفل ثروت عكاشة خلال إعداده السياسة الثقافية أهمية الكتاب ودوره التعليمى والعلمى والتثقيفى في المجتمع، حرصا منه على دفع حركة التأليف والنشر للكتاب الجيد، حيث شملت خطته الثقافية تلبية احتياجات المجتمع وتعويض النقص في المادة المنشورة لجميع المستويات.

وحرصاً منه على التحرر من إلحاح عامل الربح وتأثيره على مستوى الكتاب وأسعاره، قام بتحويل مؤسسة التأليف والنشر إلى هيئة عامة ذات طابع خدمى، بهدف الاستغناء عن المطابع ذات الطابع التجارى التى يمكن لقطاعات أخرى في الدولة الاستفادة منه، مستعينا في وضع خططه لمستقبل التأليف والنشر بلجان استشارية من كبار الأساتذة في مختلف ميادين التخصّص،

يدرسون المجالات والاحتياجات، والنوعيات التى يتطلبها المجتمع، والتى أسفرت عن احتياجات فعلية إلى الكتب العلمية والفنية والتكنولوجية، فضلاً عن الكتب السياسية والاقتصادية.. وقد ظهر الاهتمام الكبير عند وضع خطة التراث المحلى والإقليمى والعالمى، حيث اتجهت الدراسات إلى ضرورة تحقيق كتب العلوم والفنون، وآثارنا القديمة الممثلة في الحضارات المصرية، والقبطية والإسلامية، لتكون مرجعاً للباحثين من الأكاديميين والمتخصصين في مجالات التراث المختلفة. هذا بالإضافة إلى رؤيته لأهمية التخطيط لسد النقص الكبير في القواميس والمعاجم، وحاجة المجتمع المصرى إلى دائرة معارف عربية، وموسوعات في الفكر الإنسانى.

ولم تغفل خطته أهمية الترجمة فى نقل المعلومات وتبادلها، والتى من خلالها يتم الوقوف على أهم ما أفرزته المجتمعات المتقدمة في فنونها وآدابها وعلومها. من هذا المنطلق بدأت مع «الرائد الثقافى» حركة ترجمة جديدة، فتحت الأبواب لترجمات عن التراث العالمى في الآداب والفنون، صدرت معها ترجمات عن اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية بل والروسية والبلغارية والرومانية والمجرية.. وغيرها من اللغات ترجمة مباشرة.

ثروت عكاشة «العالم ومؤرخ الفن»

لم يقف د. ثروت عكاشة عند حد سياسته الثقافية وتحقيقها، خلال تولّيه وزارة الثقافة المصرية، والتى أدت إلى نهضة ثقافية، بل وبنْية ثقافية أساسية، مازالت الأجهزة المتخصّصة تعمل في إطارها حتى الآن، بل اتخذت السياسة الثقافية عنده مسارات متعددة، منها ما يمسّ المجتمع بشكل مباشر، تعمل على تثقيفه واكتشاف المواهب فيه، وربطه بالسياسات العالمية ثقافيا واجتماعياً.. ومسارات أخرى تمسّه «بشكل شخصى»، لا كقائد للمسيرة الثقافية ومحققا لها فقط، بل مشاركاً فعالاً فيها.

فنجده يأخذ على عاتقه المشاركة الإيجابية في تحقيق رؤيته للحركة الجديدة في التأليف والنشر، فيقدّم للمجتمع مؤلفاته عن الفن وتاريخه وفلسفته وجمالياته.

هذه المشاركة الإيجابية، جاءت معبّرة عن شخصية ريادية، وقيادية، جمعت بين القيادة التخطيطية والريادة العلمية، فكما خطّط لمجتمعه خطّط أيضا لتفوّق علمي يكون هو في صدارته. فنجده بعد تركه العمل الوزارى مع بداية السبعينيات، يخرج علينا بمؤلفاته تحت عنوان رمزى يتفق في عمقه مع عمق ما جاءت به موسوعة «العين تسمع والأذن ترى» التى شملت مجالات الفن وتاريخه وعلومه وفلسفته الجمالية. فمنذ ظهور أول أجزاءِ هذه الموسوعة في الأسواق وتعرّف المجتمع عليها، وهناك إجماع على أهميتها العلمية، ذلك لما عرف عن مؤلفها من عمق علمى وأكاديمي في التناول والشرح والتحليل، هذا إلى جانب إخراجها في ثوب جميل وأنيق، يتفق مع رؤيته الفنية والجمالية «الخاصة» وأهمية الموضوعات التى يتناولها.

وموسوعة «العين تسمع والأذن ترى» المكونة من واحد وعشرين جزءاً، احتوت على الكثير من

الموضوعات والفنون والحضارات القديمة خرجت عن إطارها المحلى إلى العالمى اللامحدود. واستكمالا لرؤية العالم الكبير ثروت عكاشة العلمية نجده إلى جانب التأليف يتجه إلى الترجمة في مجالات متعددة.

جاءت أهمية مؤلفات[٢٧] د.ثروت عكاشة في الفنون لأنها – كما ذكرنا – تتسم بعمق في التناول وخاصية متفرّدة في التوصيف والتحليل، تؤكد أن مؤلفها يمثّل «مدرسة في التأريخ للفن» في مصر والدول العربية.. وليس «نموذجاً مكرراً» من علماء تاريخ الفن.

فعندما يتجه إلى الحديث عن الفن نجده يفرق بين الأنماط والأساليب والطريقة، ليحمّلها معانيها العلمية، ويحدّدها على أساس سماتها الموضوعية المعينة، غير مكتف بالسرد التاريخى أو الدخول في «أحداث تاريخية» قصصية، كما كان متبعاً مع بدايات تناول الأعمال الفنية في أوروبا بالتنظير والتأريخ لها.

كذلك لانجده يقف عند حد التوصيف للقطع الفنية، بل نجده يقيم الحوار معها متناولا جوانبها التاريخية والفنية والجمالية، يدمجها في كيان واحد، ويعود بها إلى أصولها التاريخية ومشتقاتها ومؤثراتها وتأثيراتها في مجالات فنية أخرى، فضلا عن العوامل البيئية والمناخية والاجتماعية التى ساعدت بشكل مباشر أو غير مباشر في تشكيلها.

وأسلوب ثروت عكاشة «العالم» في تأريخ الفن وتحديد أنماطه وتقييمه يتفق مع جاء به «توماس مونرو» في كتابه التطور في الفنون[٢٨] عن تقييم العمل الفنى، إذ يقول «نحن في حاجة إلى أنظمة تصنيف مختلفة تلائم مختلف الأغراض النظرية والعلمية تقيم حواراً بين الفنون على أن لها سمات مشتركة بين النمط وغيره، غير أن هذا لايمنع من أن يكون بين النمط البصرى والنمط السمعى علاقة.. فالأوبرا نمط سمعي بصرى، واللون المتغير المتحرك يسمى أحيانا «موسيقى اللون».. وفي حديثه عن التصنيف يشير إلى بعض الطرق التى تستند إلى المصدر، أى الأصول الجغرافية، والزمنية، والاجتماعية للانتاج الفنى..»

وبأسلوب شيّق تمكّن «المؤرخ الكبير» بما يحمله من شمولية الفكر والمعرفة والعلم من الوصول الى «تفرّد» وريادة في مجال وتخصّص «تاريخ الفن»، حيث تقف مؤلفاته شامخة بين المؤلفات العالمية.

تاريخ الفن قديما وحديثا

وتاريخ الفن الذى يقدمه لنا اليوم «مؤرخنا الكبير» د. ثروت عكاشة، والذى تعهدته الأكاديميات والجامعات حديثا بالرعاية، انفصل منذ نشأته عن «علم الآثار» وأصبح كيانا مستقلا، حيث بدأت الاجتهادات في أوروبا، مع مجموعة من غير المتخصّصين منذ عصر النهضة الإيطالى، اتبعوا أسلوب «التوصيف» الذى تطور حتى وصل إلى نماذج عالية ومتقدمة خلال القرن الخامس عشر. قدّم خلالها النحّات الايطالى «جيبرتى» عام ١٤٥٥م كتابات تلقى الضوء على تلك الفترة في إيطاليا[٢٩] والأسس التى قامت عليها النهضة من وجهة نظره الشخصية،

فكانت كتاباته تسودها العموميات عن الفنانين وحياتهم الشخصية.. ولعل المؤرخ «ڤاساري» الإيطالى الجنسية هو أهم «المنظّرين» للفن خلال عصر النهضة، وهو مَنْ قام بتأليف مجموعة من المؤلفات عن تلك الفترة، كما قدم دليلاً للأعمال الفنية في إيطاليا، كذلك عن عصر الفنان «دورر» في ألمانيا.

وبالرغم من المقدمات والاجتهادات العلمية التى قدمها البعض من المؤرخين خلال عصر النهضة، إلا أنها لم تصل إلى «المفهوم العلمى لتاريخ الفن» ذلك لارتباطها، ووقوفها عند حد «التوصيف» والشرح للحالة التى كان عليها المجتمع، إلى أن جاء المؤرخ «ڤينكلمان» ليقدم نموذجاً جديداً ممثلاً في كتاباته في تاريخ الفن في العصر القديم عام (١٧٦٤م) والذى اعتبرته الأوساط العلمية، نموذجاً جديداً «لمؤرخ الفن» في ذلك الوقت.

منذ هذا التاريخ وهذا العلم – خاصة بعد المرحلة الرومانسية – يتحول تدريجيا إلى تخصّص مستقل بذاته داخل الأكاديميات والجامعات، تتنوّع فيه المدارس العلمية وتتأرجح بين بندولين «التقليدى الوصفى منذ عصر النهضة، والتحليلى بعد ڤينلكمان»، ليصبح «تاريخ الفن» من العلوم الإنسانية المهمة في عصرنا الحديث.

والمؤرخ الكبير د.ثروت عكاشة يعد بحق، بما قدمه وما سوف يقدمه من مؤلفات علمية في مجال «الفنون المرئية»، من الأسماء المرموقة، فهو نموذج متفرد بين «علماء الفن» .. وخلاصة فكر، واجتهادات سبقته منذ عصر النهضة وحتى الآن، وهو الذى تمثلت فيه الشخصية المستقلة، والأسلوب العلمى المتميز في التناول والطرح والتحليل والنقد.

والدراسة التى أقدمها عنه اليوم «كمؤرخ وعالم للفن» أقف فيها عند حد ذكر أهمية مؤلفاته العلمية ودورها العلمى والتعليمي والتثقيفي والاجتماعى، وريادتها في مجتمعنا والمجتمعات الأخرى دون الخوض في الدراسة والتحليل لأجزاء منها..

هذه المؤلفات التى زوّدت بعمقها وسلاسة أسلوبها وجمال لغتها الباحثين بمعلومات وآراء وتحقيقات علمية مكّنتهم من استكمال أبحاثهم العلمية على مستوى الدراسات العليا في جميع كليات الفنون والتربية الفنية داخل مصر وخارجها، فقلّما نجد رسالة أو دراسة للفن[٣٠] لم يتعرض فيهما الباحث إلى آراء «مؤرخ الفن» د.ثروت عكاشة ولم تخل مراجعه منها.

الهوامش

(١) خلال فترتين طالت كل منهما أربعة أعوام، وفصلت بين الفترتين فترة ثالثة امتدت هى الأخرى أربعة أعوام، بدأت الأولى من نوفمبر ١٩٥٨ – حتى سبتمبر ١٩٦٢، والثانية بدأت من سبتمبر ١٩٦٦ – ١٩٧٠.

(٢) «العين تسمع والأذن ترى» موسوعة تاريخ الفن والتى تضمنت ٢٠ مجلداً ومؤلفاً، جمعت بين تاريخ الفن المصرى القديم والشرق الأوسط، والفنون اليونانية والرومانية والبيزنطية، حتى عصر النهضة، أثرى بها المكتبة العربية وذلك لقيمتها العلمية والأكاديمية والفلسفية والتاريخية والنقدية.

(٣) «السياسة الثقافية» ٠ دار الكتب المصرية ٤٠٠,١٩٦٨/٢٨١ ص ٦٩.

(٤) «السياسة الثقافية» – دار الكتب المصرية ٤٠٠/١٩٦٨/٢٨١ ص ٧٠.

(٥) «السياسة الثقافية» – دار الكتب المصرية ٤٠٠/١٩٦٨/٢٨١ ص ٧٠.

(٦) نظرية الباوهاوس في ألمانيا ١٩١٩.

(٧) أقيم المعرض بين شهرى فبراير – مارس ١٩٦٨، وكان من بين المشتركين فيه: تحية حليم، رمسيس يونان، فؤاد كامل، جمال محمود، راتب صديق، آدم حنين، عبد الفتاح عيد، كمال خليفة.

(٨) «السياسة الثقافية» – دار الكتب المصرية ٤٠٠/١٩٦٨/٢٨١ ص ١٣.

(٩) «السياسة الثقافية» – دار الكتب المصرية ٤٠٠/١٩٦٨/٢٨١ ص ١٣.

(١٠) وإذا كانت الدول المتقدمة اعتبرت هذا مطلباً يومياً فإن الفكرة جاء لتحقق للفنان الانتشار وللرائى متعة العمل في مكان تحيط به الجماليات وتظلله، ففى مدينة «سلب» بألمانيا بمقاطعة بافاريا صمم المعمارى «والتر جروبيوس» مصنع روزينتال للپورسلين بفكرة الالتقاء مع الفن والجمال، في بيئة شكّلها الفنان التشكيلى والمعمارى.

(١١) هدم المتحف في أثناء المرحلة [من أكتوبر ١٩٦٢ – سبتمبر ١٩٦٦ التى تلت مرحلة د.ثروت عكاشة، وقد عارض الفنانون قرار الهدم بشدة. وقد أنشىء متحف الفن الحديث عام ١٩٤٧، وشغل عند أول إنشائه حجرتين في «سراى تيجران» شارع ابراهيم باشا «الجمهورية»، ثم بدأ تنظيم المتحف فى سراى موصيرى شارع ٢٦ يوليو، بعد أن ضمت إليه مجموعة «إكس إنجرام» التى تجمع لوحات من مشاهير الفنون في الخارج، وتحف أخرى مهداة من بعض الشخصيات والهيئات، ثم نقل المتحف بعد ذلك إلى قصر الكونتيسة «زغيب» في أول شارع قصر النيل، ثم إلى الدقى.

(١٢) «والتر جروبيوس» مؤسس مدرسة الباوهاوس بألمانيا، والذى اعتبره الغرب الفيلسوف والمعمارى والمفكر، فقد أقام أول تجمع أكاديمي في العالم تحت اسم «المدرسة» وكانت ومازالت نظرياته موضع دراسة حتى الآن، وكان حتى يوم استضافته في مصر لم يعرف عنه إلا قلة نادرة من المثقفين والمعماريين المصريين.

(١٣) ولد عام ١٨٩٦ – ١٩٣٤.

(١٤) صاحب فكرة مراسم الحرانية والنسيج والسجاد التلقائى.

(١٥) أترك مجال الحديث عن «أكاديمية الفنون» للمتخصّصين في هذا المجال والعاملين فيه لقدرتهم ودرايتهم أكثر بما تم وما سيتم ومدى الأهمية العلمية والثقافية للمشروع الحلم في حاضره ومستقبله.

(١٦) هذا القطاع الذى شرفت برئاسته، مؤمناً برسالته وأهميته الثقافية والسياسية والاجتماعية، فترة قاربت ثمانية عشر شهراً.

(١٧) كتاب «التنمية الثقافية والثقافة الجماهيرية» فؤاد البكرى – منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة – العدد ١٦ – مكتبة الشباب – ص ٤٧.

(١٨) خرجت هذه الفكرة على العالم مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧، والتى أحدثت تأثيراً نفسياً سيئاً على الشعب المصرى والعربى فكان من الذكاء السياسى والأخلاقى أن يقدم د. ثروت عكاشة على «احتفالية ألفية القاهرة» ويشرك معه العالم في أكبر حدث تاريخى في القرن العشرين.

(١٩) «مذكراتى في السياسة والثقافة» للدكتور ثروت عكاشة، ج ٢ – ص ٢٧٦.

(٢٠) الملتقى: وهو الحدث الأول لوقائع هذا العيد الألفى، هو إقامة الندوة الدولية لتاريخ القاهرة من ٢٧ مارس إلى ٥ أبريل ١٩٦٩.

(٢١) «مذكراتى في السياسة والثقافة» – الجزء الثانى – ص ٢٨٠.

(٢٢) القباطى : مصطلح أطلق على نوعية من النسيج المصرى اشتهر بها في تاريخ مصر منذ العهد الفرعونى، وكانت مدينة «تانيس» في أعلى شرق الوجه البحرى وهى المدينة التى بناها رعمسيس الثانى «دير رعمسيس» مركزاً فريداً من مراكز النسيج، وكانت تصدّر المنسوجات إلى الشرق، واشتهرت عن هذه المدينة في التاريخ الإسلامى منسوجات غمرت الأسواق الإسلامية في البلاد العربية، وكانت تعرف باسم «القباطى» نسبة إلى القبط الذين اشتهروا بصناعة النسيج الذى كان من مراكزه أيضا منطقة أخميم بالوجه القبلى.

(٢٣) الدكتور محمد مندور «السياسة الثقافية» دار الكتب المصرية ١٩٦٨/٢٨١/٤٠٠ ص ٤٨٠.

(٢٤) نجح هذا المعرض ١٩٥٩ في إقناع العالم ومناشدته الإسهام في إنقاذ آثار النوبة، تحت شعار «هذا مَثَلٌ للتراث الذى نناشدكم أن تحتشدوا لإنقاذه».

(٢٥) «السياسة الثقافية» ص ٤٩ – دار الكتب المصرية ١٩٦٨/٢٨١/٤٠٠.

(٢٦) رينيه ويج، عضو الأكاديمية الفرنسية، وأستاذ في كوليج دى فرانس، مواليد ١٩٠٦، فى مدينة آراس بفرنسا، تلقّى العلم في مدرسة اللوفر وجامعة السوربون ١٩٣٧، وكان كبيراً لأمناء قسم التصوير بمتحف اللوفر وأستاذاً به.

(٢٧) والتى نذكر منها إلى جانب الموسوعة «النبى لجبران خليل جبران» و«ميتامورفوزيس» أو«مسخ الكائنات» و«السيد آدم» و«الحرب الميكانيكية»، كما قام بإعداد وتحرير «معجم المصطلحات الثقافية» عربى – إنجليزى – فرنسى.

(٢٨) توماس مونرو «التطور في الفنون» – ترجمة – الجزء الثانى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٢ – ص ٤٦.

(٢٩) عن هذه الفترة قدّم مؤرخ الفن د. ثروت عكاشة طبعته الأنيقة والمجملة بالدراسات العلمية والتحليلات المتعمّقة فى ثلاثة مجلدات ضخمة فاخرة أعوام ١٩٩٦، ١٩٩٧، ١٩٩٨.

(٣٠) على جميع مستويات الدراسات العليا (الدبلوم – الماجستير – الدكتوراه) في كليات الآداب والعلوم الإنسانية والفنون، وتعد هذه الموسوعة مرجعا علميا له أهمية خاصة عند المتخصّصين.


[اللوحات على الصفحات التالية:]


(١) تمثال رأس الملك أوسركاف، الأسرة الخامسة.

(٢) مجموعة القزم سنب مع أسرته، حجر جيرى ملون، نهاية الأسرة الخامسة.

(٣) رسم على حجر جيرى لأميرة من تل العمارنة، الأسرة ١٨.

(٤) رأس خفرع، ديوريت، الأسرة الرابعة.









الفنّ المصري القديم
كما تأمّله وتمعّنه وتذوّقه د. ثروت عكاشة

د. على رضوان

تعتزّ الأم دائما بأبنائها أصحاب العطاء الواسع المتميّز والجهد الصادق المؤثر الذين نذروا أنفسهم لتقديم كل ألوان الفضل والخير والخلْق والإبداع، وكل ما هو جميل وجديد لكى ينفع الناس ويمكث في الأرض. وأحسب أن قائمة تضم خيرة رجالات مصر في القرن العشرين لابد أن تضم في مكان متقدّم منها اسم الاستاذ الدكتور ثروت عكاشة صاحب الدور الكبير في إحداث انتعاشة التحوّل والتطور والتقدم في شتى مجالات الفكر والفن على أرض مصر. كما أن الرجل – وعلى المستوى العالمى – يعتبر واحداً من أشهر الرواد في سبيل الحفاظ على التراث الإنسانى. فلو أن دوره في هذه الحياة – أطال الله في عمره – كان قد اقتصر على إنقاذ آثار ومعابد النوبة لكفاه ذلك فخرا ومجدا لكى يسجَّل مع الخالدين.

خلاصة القول، أننا أمام قمة شامخة من قمم العطاء الإنسانى الرفيع والأصيل والمتواصل، إلى الدرجة التى تشعرك أن صاحب كل هذه الإنجازات الثقافية الضخمة لابد وأنه قد ارتفع بها فوق كل ألوان التكريم والإشادة والاحتفاء بكل صورها المألوفة أو التقليدية. أما أن يُطلب منى أن أشارك بصفحات قليلة في مجلد تذكارى تكريمى لكى يقدم لصاحب العطاء الكبير عرفاناً وإجلالاً وتوقيراً، فهذا ما عددته أعظم درجات التشريف الذى سوف يُطوَّق به عنقى.

وقد اقتصر دورى – كما هو واضح من عنوان هذه العجالة – على أن أغوص في مجلدات ثلاثة، من الموسوعة الخالدة للدكتور عكاشة عن «تاريخ الفن» لكى أستخرج منها بعضا من تحليلاته وعباراته، وذلك بهدف تسليط الضوء على أسلوبه ومنهجه في تقديم «الفن المصرى القديم» منذ عصور ما قبل التاريخ وإلى آخر المرحلة القبطية. ولقد حرصت ما استطعت أن يخرج ذلك الانتقاء في إطار متكامل متجانس وبحسب تسلسل الموضوعات في المجلدات الثلاثة، وبحيث يكون معبّرا ومجسّدا لجهد المؤلف الشاق ودقّته وتدقيقه في كل صغيرة وكبيرة لكى يضع القارئ أمام أفضل الآراء والتفسيرات وأصدق المصادر والمعلومات، وذلك من قبل أن يزوّده بوجهة نظره الشخصية وتصوّره الخاص.

وأهم ما يلفت النظر في مجلدات الدكتور عكاشة عن تاريخ الفن بعامة هو ذلك الأسلوب الرائع في توظيف اللوحات المرفقة لكى تخدم وتكمّل وتفسّر المعانى والأفكار والتحليلات الواردة في المتن. وعليه فإن من أراد أن يتتبع ما سوف نستعرضه هنا من مقتطفات عليه أن يضع إلى جواره تلك المجلدات الثلاثة للدكتور عكاشة لأن الكلمات لاتُغنى عن التطلّع إلى اللوحات والتى

هى عنده بأعداد وفيرة لامثيل لها في أى مؤلف جامع عن تاريخ الفن المصرى القديم(١).

أما عن بعض كلمات التقديم أو التعقيب أو التعليق التى سوف يسوقها قلمى في بعض المواضع فهى لاتعدو أن تكون بمثابة أعواد من نبات أخضر ضممتها إلى باقة الزهور اليانعة التى جمعتها من فوق صفحات هذا العمل الموسوعى الرّصين.

الفن المصرى القديم، الجزء الأول، (طبعة أولى ١٩٧١)

العين تسمع والأذن ترى

هى كلمة تمهيد لموسوعة متكاملة عن «تاريخ الفن»، فيها نظرة شاملة فاحصة تغطّي كل الأبعاد والنظريات والقضايا المتعلّقة بالموضوع، وفي النهاية يتم التعريف بالمنهج الذى سوف يتّبع في جميع أجزاء هذه الموسوعة.

- «من أجل هذا كان تاريخ الفن تاريخاً لذات الإنسان وما تنطوى عليه مشاعره، ...» (ص٢٠).
- «والفن لايقف عند إبداع الجمال وتحقيق أسمى متعة للإنسان، بل إنه كذلك ينفذ إلى أعماقه ليوائم بين أمزجته فيحفظ له اتساق كيانه الداخلى» (ص ٣١).
- «إن الفن دقيق عميق، وعلى من يرغب في أن يتذوّقه أن يكون دقيقا عميقا، يُمْعن النظر في كل صغيرة وكبيرة، ويغوص وراء كل جليلة وضئيلة، وأن يحيط بالظروف والأحوال والبواعث والحوافز، والسير الملهمة والأخبار الخالقة، عندها سوف يستمتع بالفن متعةً رخيّة واعية» (ص ٥٨).
- «فلم تكن الرسوم التى اتخذها الرجل البدائى فنّا يستمتع بجماله، وإنما كانت وسيلة يحمى بها نفسه» (ص ٥٩).
- «وقد رأيت أن دراسة أى عمل فنى يجب أن تنبنى على نظرتين: نظرة إلى العمل الفنى نفسه على أساس أنه وحدة قائمة بذاتها، ونظرة إليه على أساس أنه جزء من التاريخ العام» (ص ٦٥).
- «وتاريخ الفن ليس إلا بعث الحركة في الأعمال الفنية حتى نستشعر حياة الجمال الذى لانملك للإحساس به وسيلة أخرى» (ص ٧٠).

وعند الدكتور عكاشة نجد أن تأمل الأعمال الفنية هو أساس لكل متعة وتذوّق يُفضيان في النهاية إلى «روحانية فنية» لا غنى عنها للوصول بالنفس البشرية إلى أقصى درجات النقاء والصفاء، ومن ثم «متعة الإحساس بالفن الجميل التى بها استطاع الإنسان منذ تذوّقَها أن يسمو بحياته كلما سما الفن به» (قارن الصفحات ٧٠، ٧٢).

- «ولم أشأ في هذا الكتاب بمجلداته كلها أن أقصد إلى التأريخ للفن فأمضى بعيدا عن الغرض،....، مؤمنا الإيمان كله بأن خير صفحات يستقى منها تاريخ الفن هى تلك اللوحات وتلك الآثار، فهى وحدها التى توحى، وهى وحدها التى تؤرّخ» (ص ٨٤).

- «وكان قصدى أن أسوق الحديث عن الفنون هيّنا يسيراً لا مشقّة فيه على جمهور آخر غير جمهور المتخصّصين، كى أجمع هؤلاء وهؤلاء على تذوّق الفن بعد أن أحجموا عنه لتلك المشقّة التى كانوا يحسّونها في الحديث عن الفنون بذلك الأسلوب المحشو بالتحرّيات والإشارات» (ص ٩٢).
- «.......... يجمع ويناقش ثم يستنبط ويعقّب، هذا الجهد الذى يراه القارئ مجموعاً بين يديه في الجزء الأول قد استنفد منى سنين سبعا لم أهدأ فيها، ....» (ص ٩٢).
- «وما أشبهنا في ذلك بالنحل يجمع من هنا وهناك، .... » (ص ٩٢).
- « ....، كما تجمع النحلة وتصوغ الرحيق من مختلف الأزهار لتخرجه للناس لونا آخر وطعما آخر، ... » (ص ٩٣).

وهنا نودّ أن نضرب المثل لكى نوضّح أسلوب النحلة الجامعة الذى اتبعه صاحب الموسوعة في كل أجزائها. ففي الجزء الأول (ص ١٨٧ – لوحة ٩٦) يقدّم لنا التمثال البرونزى الصغير الذى تم اكتشافه في ديسمبر سنة ١٩٦٨ والذى يجسّد هيئة إلهية مركّبة جديدة وفريدة. قارن الأعمال الفنية المشابهة وغير المطابقة عند كل من :

1) G. Daressy, Statues de Divinités, C G 38696-38699 (1905 - 06).

2) G. Roeder, Ägyptische Bronzefiguren (1956), § § 147, 148.

3) S. Schoske- D. Wildung, Gott and Götter im Alten Ägypten (1992), 180 (119).

ثم هناك في الجزء الثانى (الطبعة الثانية ١٩٩١)، ص ٨٢١، لوحة ٦١٢، نجد رأس تمثال من الجرانيت الأسود للملك نختنبو الأول كان قد تم العثور عليه في «تل البقلية» (Hermopolis Parva – عاصمة الإقليم الخامس عشر للدلتا) في عام ١٩٦٩، وهو محتَفَظ به الآن في مخازن الآثار بالمنصورة تحت رقم ٢٥ ويبلغ ارتفاع الجزء المتبقى منه حوالى ١٠٧ سم، وكان المرحوم الدكتور حسن صبحى البكرى قد كتب عنه في عام ١٩٧١ :

H.S. K. Bakry, Recent Discoveries in the Delta, in RSO 46 (1971), 13-15.

ثم أعيد التنويه إليه في عام ١٩٧٥ : H. Bakry - A. - P. Zivie, in BdE 66/1. Cairo 1975, 131-32.

ومن بعدها ظل علم المصريات لا يعرف عنه شيئا سوى إشارة عابرة في ١٩٩١ :

K. Mysliwiec, in MDAIK 47 (1991). 265, n. 14.

إلى أن ظهرت أول صورة له في عام ١٩٩٧ : Jack. A. Josephson, Egyptian Royal Sculpture of the Late Period, 400-246 B.C., DAI, Kairo, Sonderschrift 30 (1997), 6, n.36.

- «وكتابى هذا ليس غير باقة اجتمعت زهراتها من حدائق الفن المختلفة ثم نسّقتها يداى على هواى لتنشر شذاها على جميع الروّاد» (ص ٩٣).

- «... إلا أنى أردت أن أقدّم الحديث عن الفن مبسّطا، أقدّمه فنّا لا نقلاً، أقدّمه فكرة متصلة لا حديثاً متقطّعاً، أقدّمه كلمة جامعة لا كلمات متفرّقة» (ص ٩٣).

ما قبل التاريخ

في هذه الصفحات يقدّم لنا الدكتور عكاشة الإطار العام لحياة وبيئة ومن ثم فن وفكر الإنسان البدائى الأول منذ أن كان في العصر الحجرى القديم يعيش حياة القنْص والترحال، إلى أن تدرّج إلى حياة العصر الحجرى الحديث حيث حياة الزراعة والاستقرار وهو في الختام ينوّه سريعا بالأوضاع في مصر من حيث أدواتها الظرّانية وتطوّر حضاراتها في عصور ما قبل التاريخ.

- «ولقد خال ذاك الإنسان الأول أنه إذا رسم ما يعنّ له من شيء، وقع ذلك الشيء في يده وتملّكه. من أجل هذا كان رسمه للحيوان، يخال أنه بهذا الرسم يأسره» (ص ٩٩).

ولايفوت صاحب العطاء الكبير أن يذكّرنا بتلك الأشكال والتشكيلات الحجرية الضخمة (Megalithic Structures) والتى تنقسم إلى أنواع ثلاثة:

١ – المنهير (Menhir)

٢ – الدولمن (Dolmen)

٣ – الكِروملخ (Cromlech)

والتى عرفت في بعض مناطق الغرب الأوربى (مثل أيرلندا – وجنوب إنجلترا وشمال فرنسا) وذلك منذ نهاية العصر الحجرى الحديث وحتى العصر البرونزى، والتى كانت دون شك مرتبطة بعقائد الدفن وعالم الآخرة بالنسبة لأصحابها، «وإن كان لايمكن أن تعنى إلا انبثاق الروحانية المتلائمة تماما مع قسوة الحياة في هذه المرحلة التى تتطلب السّعى إلى حلول يفرضها الكفاح اليومى من أجل الخبز والمأوى» (قارن الصفحات من ١٠٨ إلى ١١٠).

الحضارات الزراعية فى مصر والعراق

وهذا الربط فيه مقارنة بين قطبى الحضارة والمدنية في العالم القديم؛ حيث الزراعة والديانة، والفن والكتابة.

- «ولقد نشأ الفن في البلدين مصر والعراق تُملي عليه الطبيعة المحيطة، ويخضع هو لتلك البيئة،...» (ص ١٢١).
- «وهكذا اتفق الهرم المصرى والزيكورة العراقية شكلاً واختلفا غرضاً» (ص ١٢٣).
- «وما من مجتمع من المجتمعات القديمة إلا كان الفن فيه ظلا للدين، يختلف ذلك في

مجتمع عنه في مجتمع آخر باختلاف الدين تشكيلاً وتوجيهاً، وعلى هذا كانت الحال في مصر وبلاد ما بين النهرين، يستوحى الفن في كل منهما تلك العقيدة السائدة» (ص ١٢٤).

- «ولقد كانت مصر تدين بإله واحد لايدفع ذلك ما كان من وجود آلهة للمقاطعات فى عهد استقلالها، فلقد كانت هذه الآلهة الصغرى على صلات من القربى بعضها مع بعض، وتخضع في مجموعها للإله الأعلى، وكان المصريون يرون أن الإله قد اتخذ لنفسه منذ الأزل طبيعة بشرية وبدا في سمات الملك، لهذا عبد المصريون ملوكهم» (ص ١٢٤).

وتلك إشارة مهمة إلى ركن من أهم أركان الديانة في مصر القديمة (الفرعونية) التى آمنت بأن تعدّد الصفات وتباين الهيئات للمعبودات لايمنع من توحّدها وارتباطها بخيوط وصلات مع الإله الخالق باعتبار أنه الأول والواحد والجدّ الأعلى. يقارن ذلك على سبيل المثال بما أبرزته اللوحة ٩٦ في هذا الجزء، والتى سبق الإشارة إليها، والتى تضم الأرباب والرموز والهيئات في إله واحد. كذلك لدينا تلك الدراسة المعبّرة عن ذات الموضوع لواحد من أبرز علماء الديانة في مصر القديمة:- E. Hornung, Der Eine und die Vielen - Ägyptische Göttervorstellungen (1971).

- «وأنّى لمثّال أن يُضفي على تمثاله سمات السماحة والوقار كما أضفاها صانع تمثال «كا – عبر» المعروف بتمثال «شيخ البلد» المصنوع من الخشب» (ص ١٤١).
- «ولقد عرفنا أن أهداف الفن العراقى كانت هى أهداف الفن المصرى غير أن وسائله منذ البدء كانت دون وسائل الفن الآخر» (ص ١٤٣).
- «ولكن الذى لاشك فيه أن بلاد ما بين النهرين كانت لها السّبق على مصر في ميادين العلوم بعامة، وأنها خَطَتْ في ذلك خطوات ملحوظة لم يُكتب لمصر مثلها» (ص ١٥٤).

ولو أن من يُمعن النظر في عطاء كل من البلدين في مجالات العلوم والتقنية – وبحسب المقارنات التى تعقد دوما – يجد أن مصر – وحتى بالنسبة لموضوع سبق المعرفة بالكتابة – كانت هى صاحبة الصّدارة والريادة:

A. Eggebrecht u. a., Das Alte Ägypten (1984), 365 - 393 (Technik und Wissenschaft).

B. Hrouda u. a., Der Alte Orient (1991), 247-269 (Wissenschaft und Technik).

الإطار التاريخى

في صفحات قليلة وبمقدرة السلاسة والتبسيط والتوضيح التى يستشعرها القارئ دائما في مؤلفات الدكتور عكاشة يتم عرض جميع الخطوط العامة للتاريخ المصرى القديم، وذلك من بعد تمهيد يشير إلى الوضع الچيولوچى للأرض المصرية في عصر البليوسين (المرحلة الرابعة والأخيرة للدهر الچيولوچى الثالث)، ثم المرور بكل حقب عصور ما قبل التاريخ التى تنتهى مع تحقيق

الوحدة الخالدة وبتأسيس الأسرة الأولى، ومن ثم الدخول إلى كل تقسيمات ومراحل التاريخ القديم والذى ينتهى بصورته الفرعونية في عام ٣٣٢ ق.م (دخول الإسكندر الأكبر)، ويتحوّل اعتبارا من ٦٤٠م إلى العصور الوسطى بمصر الإسلامية (دخول عمرو بن العاص).

الفكر الأسطورى

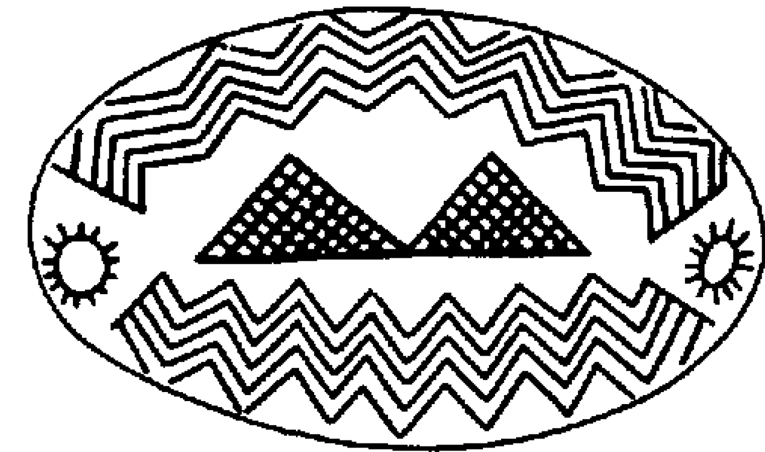
جولة مسهبة موثّقة وممتعة تهدف إلى التعريف بكل مراحل التطور الفكرى والعقائدى في مصر القديمة، وبالتالى التعرّف على كل العوامل والمؤثرات التى حدّدت وحرّكت وأثّرت في كل مجالات الإبداع الفنى على أرض الفراعنة.

- «وكان قصدي في هذه الصفحات القليلة أن أؤرخ للديانة كلها على طولها، وللحال الاجتماعية في ظل هذه الديانة وأثر هذه فى حياة الناس أخذاً وإعطاء لأعرّف بأثر هذا بعدُ في الحياة الفنية بجميع مظاهرها» (ص ١٧٧).
- «وعلى هذا فالأسطورة المصرية القديمة وإن بدت في مظهرها أنها خيال فقد كانت في باطنها تعبيرا عما يضطرب في النفوس من رأى وفكر وتجربة» (١٧٨).
- «وتأليه المصريين للشمس يرجع فيما يبدو إلى عصر الصيّْد، أى عصر ما قبل التاريخ» (ص ١٩٦).

وهنا تبرز أهمية ذلك الطبق الفخاريّ الملون بخطوط بيضاء والذى يرجع إلى أيام «نقادة الأولى» (من حوالى ٣٩٠٠ إلى حوالى ٣٦٠٠ ق.م) والذى يظهر شمس الصباح وشمس المساء ومياه المحيط الأزلى «نون» وذلك الرمز المقدس الذى لعله تطور فيما بعد إلى جبلىْ علامة الأفق اللذين تُشرق بينهما الشمس فى اللغة المصرية القديمة (شكل١):

W. Westendorf, Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes, MÄS 10 (1966), 27 ff, Taf. 15 (27).

- «وعند قاعدة هرم الملك أمنمحات الثالث بدهشور عُثر على قطعة صغيرة من الجرانيت المصقول كانت قمة لهرم، ووُجدت منقوشة، على الجانب الذى يواجه الشمس منها، شمس مجنّحة أسفل منها صورة لعينين، من تحتها هذه العبارة «جمال الشمس، مما قد يدل على أن هاتين العينين ترمزان إلى فكرة المشاهدة» (ص ٢٠٣ – اللوحة ١١١).


(شكل ١) طبق من «نقادة الأولى» يظهر شمس الصباح وشمس المساء

بهذا الاستنتاج الذى يدل على الرؤية الصائبة والفهم الصحيح للعقلية الدينية عند المصرى القديم نجد الدكتور عكاشة وقد نفذ إلى الفكرة الحقيقية الكامنة وراء هذه الرموز الشمسية، والتى يتأكد معناها من بعد ترجمة للنص الهيروغليفى المسجّل على نفس الواجهة الشرقية لهذا الهريّم والذى يجرى على النحو التالى:

«منفرج هو وجه ملك الجنوب والشمال (الصعيد والدلتا) وسيد الأرضين (نى - ماعت - رع) (اسم العرش للفرعون أمنمحات الثالث)، إنه يتطلّع إلى رب الأفق (= إله الشمس) عندما يعبر (بقاربه) السماء، لعله يجعل ابن الشمس (آمون - إم - حات) متجلّيا كإله وسيد للأبدية ونجم لا يأفل».

A. Radwan, Der Königsname in SAK 2 (1975), 218 (Dok.4).

D. Arnold, Der Pyramidenbezirk des Königs Amenemhet III. in Dahschur I (1987), 15.

وبهذه المناسبة فإن كلمة ooo (nfrw) التى وضعت أسفل العينين تعنى هنا نور الشمس والذى هو جمال وبهاء وسناء.

- «هيّا أيها الملك «أوناس» فما رحلت عنّا ميتاً بل ودّعتنا حيّاً، وما ودّعتنا إذ ودّعتنا لتموت» (ص ٢٠٨).
- «وكان هؤلاء جميعا ينشدون إقامة صرح للمجتمع أساسه «ماعت» أى الحق والعدل والصدق» (ص ٢٢٥).

والدكتور عكاشة يتحدث هنا عن حكماء المصريين القدماء من أمثال إيمحوتب وبتاح حوتب وكاجمنى.

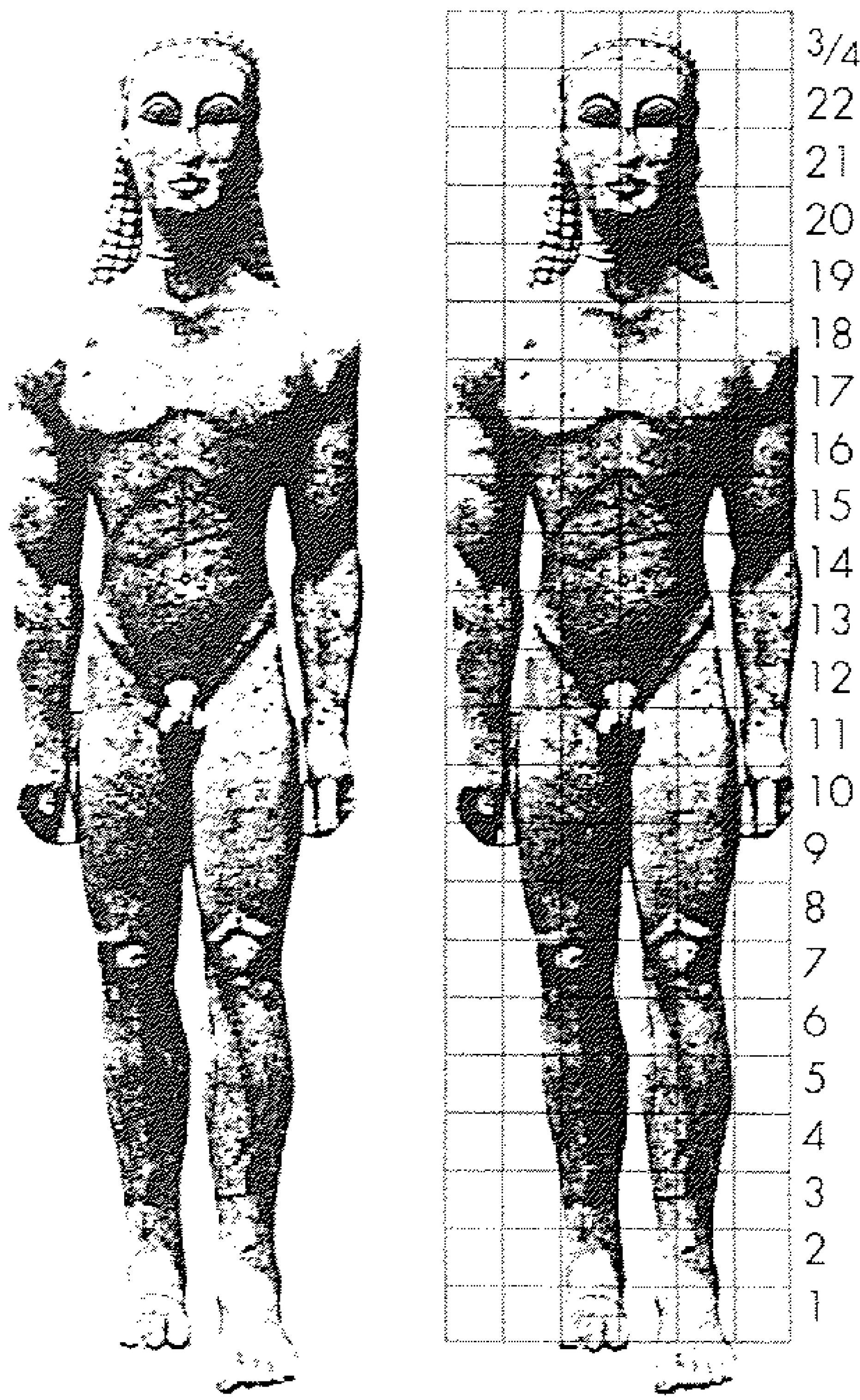
- «هكذا أراد أخناتن ديناً عالميّاً يحلّ محل الدين القومى، وكان أهم ما فيه بعد هذا، الاتجاه الى الطبيعة بما فيها من جمال كامن وسحر خفىّ ونظام مستتب. ولقد كان لهذا الاتجاه أثره فيما بعد في الفن وفى النتاج الفنى» (ص ٢٥٥).
- «لأن مجرد ذكر اسم «رن» المتوفّى يربطه برباط لا فكاك له، بخصائصه وصفاته. ويعدّ الاسم «رن» عنصرا أساسيا في الشخصية، وجدير به ألا ينسى» (ص ٢٦٩).
- «هكذا طغت عبادة إيزيس في أوروبا على عبادة جميع الآلهة، كما طغت من قبل على عبادة آلهة مصر. وكانت إيزيس تمثّل الطبيعة، وعُدّت أم الأشياء وسيّدة جميع العناصر، كانت تعبد في العالم بأسره على الرغم من تعدّد أشكالها» (ص ٢٨٦).

الأسلوب المصرى

- «للفن المصرى طابع متميّز تكاد آثاره تنطق به وإن قَصُرَتْ العبارات عن توضيحه، وإننا لنحسّ من النظرة الأولى أن ثمة قانوناً جامعاً تندرج تحته فنون مصر كلها على مدى الأجيال، وأن تلك الفنون كانت تستلهم وحْياً مشتركا، وأنها من صنع يد واحدة لا أيد متعددة» (ص ٢٩١).
- «وإذا كان الدين من أهم ما شغل الفكر المصرى، فقد كان الفن الدينى من أهم ما شغل الفن المصرى به» (ص ٢٩٥).

- «ويستطيع المرء إن يقول إن الفن المصرى هو أول فن كشف لنا عن جوهر الفن، أى منبع الانسجام والجمال اللذين يشتقان من عنصرين أساسيين في لغة التصوير وهما الخط واللون. ولعل هذه الدرجة من الإبداع وهذا الكمال في الرسم والتلوين لم يسبق لهما مثيل» (ص٣٠٦).
- «....... حيث كانت اليونان في القرن السادس قبل الميلاد ورأينا آثار ذلك العهد ولو وقفنا إلى أى تمثال «كوروس» يرجع تاريخه إلى ما بين سنتى ٥٤٠، ٥١٥ ق.م فلسوف نجد الخصائص هى هى (اللوحة ١٥٥) فالخطوات هى الخطوات، وقبضة اليد هى قبضة اليد، والنزعة الهندسية المرنة ووضعة الجبهة هما هما، وكذلك معالجة الرسوم البارزة» (ص ٣٠٨).

ومرة أخرى فإن هذا التحليل الدقيق وهذه الدقّة في الملاحظة يتطابقان تماما مع ما توصّل إليه عالم الآثار المصرية الدنمركى: E.Iverson عندما وجد أن شبكة المربّعات المصرية تتفق تماما مع أسلوب تنفيذ هذه النوعيّة من التماثيل اليونانية وبذات المقاييس والمواصفات المصرية (شكل٢).



(شكل ٢) تطبيق نظام شبكة المربعات على تمثال «كوروس» (حوالي ٦٠٠ ق.م)

وعند وصف تمثال بالمتحف المصرى (ص ٣٢٥ – اللوحة ١٦١) لايكتفى الدكتور عكاشة بأن يقدم للقارئ اسم صاحب التمثال والأسرة التى يرجع إليها وأنه عثر عليه في سقارة وأنه من الحجر الجيرى الملون، ولكنه يضيف إلى كل هذا أن الرجل كان «رئيس صانعى الجعة» وأن تمثاله يجسّد مثالية الفن المصرى في الدولة القديمة، وأنه يظهر لنا واحدة من أولى المحاولات فى استخدام عمود الظهر الساند.

العمارة

- «ففى الآثار المصرية تتجلّى مصرية الفن أكمل ما تكون، بل إنها لاتكاد تأخذ كمالَها هذا الرائع فى غير الفن المعمارى، ....» (ص ٣٣٩).
- «وهكذا كان المعبد في نظر المصريين القدماء بيتاً للإله، ومكانا مقدسا لأداء الطقوس الدينية، ونموذجا مصغّرا للكون سمائه وأرضه، ومسرحا يلتقى على منصّته الإله بالملك الذى يمثّل شعب مصر» (ص ٣٤٤).
- «وهكذا كان تصميم المعابد عملا دينيا ومعماريا معا، وكان على الفنانين أن يبتكروا ويبدعوا وأن يوائموا بين إبداعهم وبين روح الطقوس والشعائر والمعانى الدينية» (ص ٣٥٠).

- «ويُعَدّ بهو الأعمدة الكبيرة أصل «البازيليكا» الرومانية البدائية التى أخذت الكنيسة المسيحية شكل صحنها» (ص ٤٣٤، ٤٣٥).

وعند مناقشة نوعيّة العمودين الفريدين لتحتمس الثالث أمام قدس الأقداس في معبد الكرنك يتم لفت النظر إلى ذلك التوزيع المتعمّد للمناظر، بحيث يظهر الملك بتاج الجنوب الأبيض على مناظر العمود الجنوبى، وبالتاج الأحمر على العمود الشمالى (ص ٤٨٢).

وذلك التوزيع الجغرافى الطابع للمناظر على جدران المعابد، بل وحتى المقابر، تعرفه مصر القديمة منذ أيام الدولة القديمة على أقل تقدير.

- «لقد صمدت المعابد أمام التأثيرات الأجنبية المختلفة ودافع الكهنة المصريون عنها بوصفها مراكز الثقافة القديمة الوحيدة المتبقية، وإن لم يستطع الكهنة عزل أنفسهم عن التيارات الفكرية والفلسفية القوية التى غمرت عالم البحر المتوسط» (ص ٥٢٣).

الفن المصري القديم، الجزء الثاني، (طبعة ثانية ١٩٩١)

النحت

- «كان شغل المصرى الشاغل – كما رأينا – هو المصير الذى سوف يواجهه بعد الموت، فقد كان يؤمن بأن ثمة حياة ثانية في السماء بعد حياته الأولى على الأرض» (ص ٥٤١).
- «وهكذا كان هذا الإيمان بالخلود مبعث فن من الفنون الخالدة، هو الذى فرضه وهو الذى أوحى به، ...» (ص ٥٤١).
- «وأصبحت التماثيل الملكية في الأسرة الرابعة نماذج تحتذيها الأجيال التالية، ... » (ص ٥٥٦).
- «وأقدمت الدولة الوسطى أيضا على صنع تماثيل تظهر الملك في مراحل مختلفة من عمره بل وفي شيخوخته، دون أن يعدّ ذلك انتهاكا لقدسيته، بعد أن فقد الملك تفرّده بالألوهية وأصبح في مكنة الفرد العادى أن يتحوّل بعد موته إلى أوزيريس» (ص ٦٢٨).
- «في عهد الدولة الحديثة بدأ فن النحت يعود إلى تقاليده التى كانت له في نهاية الدولة الوسطى، غير متأثر بعهد الانتقال الثانى الذى وقعت فيه مصر تحت سيطرة الهكسوس، وكذلك مضى فن النقش الخفيف البروز، .... (ص ٦٥٣).
- «ولقد انتهت تجربة أخناتن والعمارنة دون أن ينمحى أثرها تماما، ...» (ص ٧٤٦).
- «أما اللوحة الثانية (اللوحة ٥٥٢) فيكتنفها غموض كثير: فهناك شخصان جالسان جنبا إلى جنب. لذا ظُنّ لمدة طويلة أن اللوحة تمثّل الزوجين أخناتن ونفرتيتى في عبادة أتون، والراجح أن هذا غير صحيح، إذ يتبيّن لنا بالتدقيق في اللوحة أن الشخص الأول هو الملك أخناتن، أما الآخر الذى يلتفت الملك إليه ويمسك ذقنه بحنان فليس نفرتيتى بل سمنخ – كا – رع» (ص ٧٢٠).

وفي الواقع أن كل شواهد الأمور تدل على أن الذى يشارك أخناتون في هذه اللوحة هى زوجته نفرتيتى، وذلك أن الفنان كان قد أعدّ خانة واحدة (خرطوش) لكتابة اسمها بجوار خانتى الملك، كما وأنها ظهرت لمرات عديدة بالتاج الأزرق:

R.Krauss, Das Ende der Amarnazeit, HÄB 7 (1981), 100 ff.

- «وينطق رأس متحف برلين (اللوحة ٦٠٨) بالواقعية التى تحرص على إبراز الشّبه بين التمثال وصاحبه، وتميل إلى التعبير عن الإحساس الداخلى وإبراز الحزن والقلق، ...» (ص ٧٩٨).

وهذا الرأس - كما يفهم من السياق - يندرج تحت أعمال الفن في العصر الصاوى، ولو أن التأريخ يتأرجح حتى يومنا هذا بالنسبة له ما بين حوالى ٥٢٥ ق.م (نهاية العصر الصاوى) وحتى حوالى ٣٥ ق.م (في نهاية أيام البطالمة).

- «على أن الفن المصرى لم يأخذ من الفن الإغريقى غير الغلاف الذى غلّف به تماثيله من الخارج على حين بقيت روحانيته تنبض في أعماقه (اللوحة ٦١٩)» (ص ٨١١، ٨١٦).
- «وفى الحق لم يكن ثمة تناسق حقيقى بين الفنّين الإغريقى والمصرى وبقيت ملامح كل فن بارزة في العمل الواحد» (ص ٨١٦).
- «ولا يعنى هذا أن التقاليد القديمة قد اندثرت تماما، فموكب الكهنة حاملى الزورق المقدس الذى يظهر على السطح الخارجى للجدار الجنوبى من مقصورة فيليب أريدايوس شقيق الإسكندر الأكبر المقدوني بالكرنك محفور حفرا كلاسيكيا رائعا حسب التقاليد القديمة» (ص ٨٣٢).

التصوير

- «في ظلمات المقابر المهيبة، حيث الموت برهبته، والصمت بوحشته، والعالم الآخر بغموضه وأسراره، تحسّ كيف استخرج المصرى من الرهبة أُنْساً، ومن الوحشة أُلفة، ومن العبوس إشراقة، بما ترك من صور ورسوم على جدران تلك الحجارة الصّماء أوحى بها وجدان عامر بالجمال فبدت ساحرة في أسلوبها، زاهية بألوانها تجعل الزائر مشدوها بها مجذوبا إليها عالق البصر بكل ركن وزاوية دهشاً معجباً» (ص ٨٤١).

وفي واقع الأمر فإن القبرَ بالنسبة للمصرى القديم (القادر ماديا!) هو بمثابة حلقة الوصل ووسيلة التواصل بينه كأحد ساكنى عالم الغرب وبين الأحياء من بعده وعلى تعاقب الأجيال، إلى درجة أننا نسمع أحدهم («إيامو - نجح» - من رجالات الدولة في عهد الفرعون تحتمس الثالث) يسجّل على لوحة مقبرته بطيبة الغربية ضمن كلمات يتوجه بها إلى الأحياء هذا النداء:

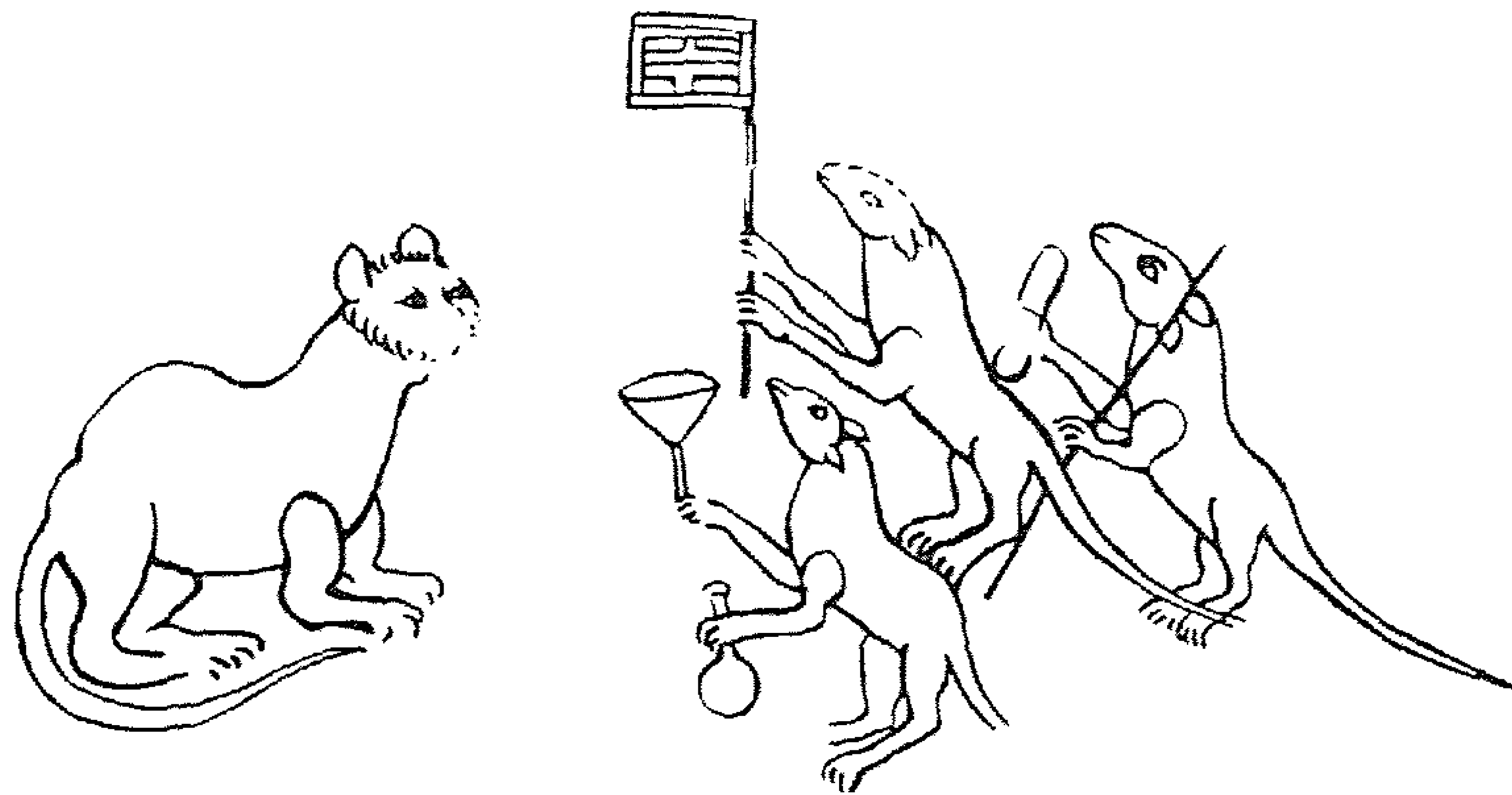
«... يا أولئك الذين هم سوف يدلفون إلى قبرى لكى يشاهدوا ما صنعته على الأرض من الخير للإله الأعظم..» (Urk. IV, 939, 7-8)



(شكل ٣) هيئة نافخ المزمار كما ظهرت على صلاية حيوانات الشمس بأكسفورد.



(شكل ٣) لخافة من الدولة الحديثة تصور المهادنة والخنوع.



(شكل ٤) اللوحة ١٠٨٦ عند الدكتور عكاشة

هكذا نجد أن القوم كانوا قد أيقنوا أن القبر بكل ما يحوى وكل ما هو على جدرانه قد سُطر وصُوِّر كان وسيلة أكيدة لضمان حياة الخلود لصاحبه، وأن فيه يحتفظ المتوفى إلى الأبد باسمه وذكره.

- «وما هذا إلاّ لأن فنون مصر الجميلة وُلدت مع مولد مصر موصولة بأساطيرها ومعتقداتها الدينية المليئة بالأسرار» (ص ٨٤١).
- «وهنا نجد الفنان المصرى قد ركَّب الرموز على نحو ما يفعل الفنان السيريالى المعاصر» (ص ٨٦٢).

وهذا الإثبات وتلك الملحوظة نجدها عند الدكتور عكاشة من بعد وصف لهيئة أوزيرية مركّبة (اللوحة ٦٤١) كعمود «جد» متداخل مع الجذع العلوى لآدمى بصولجانىْ «الحقا» في كلتا اليدين وتاج «الآتف» من فوق مسطّح العمود الذى اتخذ عينين بشريّتين بداخل الفقرة الثانية منه وقرب مستوى الكتفين، أما نصفه الأسفل فهو عبارة عن الجزء الأسفل من علامة «التيت» (التجسيد الرمزى لإيزيس) والتى تتميّز بوجود حزام الخصر.

تلك هيئة فيها ترجمة صادقة لطبيعة هذا الإله على وجه الخصوص – وكما أثبتها W.Westendorf (في كتابه الذى ذكرناه آنفا، في الصفحات من ٣ إلى ٦) – وجميع الآلهة الكبرى الخالقة بصفة عامة، وهى تلك الطبيعة المزدوجة كذكر وأنثى، أى أن يكون الإله أبا وأما في الوقت نفسه. وحتى إخناتون لم يبخل أن يُسْبغ تلك الطبيعة المزدوجة على ربّه الأوحد «آتون» والذى لا إله له من بعده، ثم كان تشبّهه هو نفسه بها في تماثيله وصوره التى جسّدته بضخامة ملحوظة في البطن والأرداف.

- «ولا شك أن موقع بنى حسن «إقليم الغزال» قديما، فى مصر الوسطى يحتوى على أهم نماذج التصوير في الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة (٢١٠٠ – ١٨٠٠ ق.م)» (ص ٩٠٨).
- «ويعدّ هذا المنظر (صيد السمك وقنص الطيور في مقبرة «منّا» – طيبة الغربية – عهد تحتمس الرابع) من أجمل ما قدّمه الفن المصرى في هذا الموضوع، وهو شاهد على ثراء الألوان وتناسق التكوين ورقّة الخطوط وقوة الملاحظة» (ص ٩٥٢).
- «وأشهر لوحة في (مقبرة «سن – نجم» – الخادم في دار الحق) هى لوحة الجانب الشرقى المخصّصة كلها لحقول «إيارو» أو حقول النعيم مثوى الموتى المباركين (اللوحة ٧٦٤)» (ص ١٠٢٠).
- «وبعد .. فإن المتحف الهائل الذى يضم مقابر طيبة والذى يتكدّس فيه إنتاج خمسة قرون من فن التصوير المصرى القديم يقدّم لفنانى اليوم نماذج أقدر على مخاطبة أحاسيسهم الحالية من أعمال أخرى في أى متحف آخر» (ص ١٠٣٤).
- «وهكذا عاش الفن المصرى ولايزال منهلا ينهل منه المعاصرون كما نهل منه الغابرون» (ص١٠٣٤).

الفنون الدقيقة

- «يكاد يكون الفن الدقيق أول شىء اشتغل به المصرى، وأول ميدان من ميادين الفنون أجاد فيه،

وكان له في ذلك آثار عرفنا منها كيف كان عشقه لما هو جميل وشغفه بما كان فيه إعمال للفكر وحرصه على كل ما فيه إبداع وإتقان، هذا إلى ما أوتيه من صبر وأناة» (ص ١٠٣٧).

- «ومن أروع ما خلّفته هذه الدولة الوسطى تلك الحليّ التى صنع بعضها من الذهب المحبّب والتى تحاكى غيرها من حلى آسيوية أو كريتية، وذلك مثل القلائد ذات المتدلّيات التى على شكل الأزهار أو الفراشات، ثم تلك التيجان والأكاليل المزدوجة» (ص ١٠٤٣).
- «وفي عهد هذه الدولة الحديثة بلغت صناعة الحليّ الذروة، وكان أكثر الحليّ من الذهب المزخرف بنقوش أو المرصّع بأحجار شبه كريمة، وفى نهاية هذه الدولة كثر تطعيم المعدن بمعدن آخر (اللوحة ٨٠٧)» (ص ١٠٦٢).
- «وقد حافظت العصور اللاحقة على تقاليد الدولة الحديثة في فنونها الدقيقة وإن أسرفت في تنميقها، وكان أن غَلَبَ عليها التأثير الإغريقى مع بداية العصر البطلمى» (ص ١٠٦٩).
- «ومما هو جدير بالذكر أن العصر اليوناني الروماني في مصر قد ابتكر نوعا من الأساور ثعبانية الشكل استوحى الفنان شكلها من شكل جسم الصلّ» (ص ١٠٧٦).

وفى الطبعة الثالثة المنقّحة للجزء الثانى نرى ذلك الجهد الكبير وتلك المتابعة الدقيقة، كدأب الدكتور عكاشة في الوقوف إلى آخر ما وصلت إليه الدراسات الأثرية، وذلك بهدف إضافة كل جديد ومفيد. فهناك على سبيل المثال ذلك التعليق الذى يتناول صدريّة المتحف المصرى التى تحمل اسم العرش للملك سنوسرت الثانى ومن فوقه الكلمات: «حتب – نثرو» (= «الذى يرضى الآلهة»)، وكيف أن هذه الصفة هى كنية الملك التى وردت في اسمه الرابع (حورس الذهبى).

وكان الجزء الأول (الطبعة الأولى، ص ٢٧٦، اللوحة ١٣٥) قد تناول بالتفصيل موضوع الأسماء أو الألقاب الملكية الخمسة.

الفن المصري «القديم»، الجزء الثالث، (طبعة أولى ١٩٧٧)

الموسيقى

- «لقد نشأ هذا الفن الكبير، فن الموسيقى، على أرض مصر، ومن أرض مصر شاع ليعمّ العالم أجمع، وليعايش الإنسان في كل مكان ومع كل زمان، لا انفصام بينهما وكأنه وإياه صنوان لا يفترقان» (ص ١٠٩٧).
- «ولقد كانت الموسيقى للمصريين – كما علمنا – تُشْبع ناحيتين: دينية واستمتاعية، لذا عاش المصريون يفرّقون بين ما كان للدين وبين ما كان للاستمتاع» (ص ١٠٩٨).
- «وكان للمصريين آلات موسيقية لاتحصى اخترعوها، وعنها أُخذ الكثير من الآلات المعروفة لنا اليوم في العالم كله، من ذلك الناى ... (ص ١١٠١).

- «وقلّ أن نجد عازفا على «الهارپ» غير ضرير، وكان إليه وضع اللحن والغناء. وما شهدنا قط عازفة على «الهارپ» ضريرة» (ص ١١٢٤).
- «ولقد بقيت هذه الصلة بين الأوز والموسيقى حتى عصر البطالمة» (ص ١١٣٨) والثابت بالفعل أن الأوز كان مرتبطا في مصر القديمة بأمور تختص بالعشق والغرام والغزل:

S.Schott, Altägyptische Liebeslieder (1950), 47,51.

Ph. Derchain, in SAK 2 (1975), 63.

إلى درجة أن الأستاذ Derchain يعدّها بمثابة الرمز المتعارف عليه ((«الشفرة السرية) على حد قوله!) للغرام والهيام.

- «وهذا الرسم الذى بقى لنا من حضارة العمرة (اللوحة ٨٨٧) ليدلّنا على أن المصريين ربطوا بين الإيقاع والرقص منذ عصور ما قبل التاريخ، ففى هذا الرسم نرى راقصة وفي صحبتها رجلان يضبطان لها الإيقاع بصفّاقتيهما» (ص ١١٧٨).

وهنا يجدر ذكر صلاّية حيوانات الشمس المحتفظ بها بالمتحف الأشمولى بأكسفورد، والتى ترجع الى عصر نقادة الثالثة (أواخر عصور ما قبل التاريخ)، والتى تظهر هيئة لحيوان من فصيلة الثعالب وهو يقوم بالنفخ فى مزمار وقد انتصب فى وضع يقارب وقفة الإنسان (شكل ٣).

- «ولقد أمكن إيجاد تجانس أكمل بين الرقص والإيقاع الموسيقى حيث استخدمت الراقصات – لاسيما في الدولة الحديثة – الآلات الموسيقية يضربن عليها هن أنفسهن فأدّى هذا إلى تقييد حركات الرقص، واستعاضت الراقصة عما فقدته من انطلاق في الحركة برشاقة فيها اتساق وتجانس» (ص ١١٨٠).

المسرح المصرى

- «هكذا كانت نشأة المسرح فى مصر قديما تسبق نشأته عند الإغريق القدماء، ولقد عاش المسرح المصرى مرتبطا بالدين ملازما له ملازمة الظل لصاحبه، حتى إذا ما اختفى هذا الدين من الحياة المصرية اختفى معه المسرح، وعلى العكس من ذلك كان المسرح اليونانى الذى لم يلبث بعد أن نشأ مع الدين أن استقل عنه وعن المعبد، من أجل ذلك لم يتأثر بتأثره وامتدت حياته من بعده» (ص ١٢١٧).
- «وعلى الرغم مما عُرف من أشياء كثيرة عن الحضارة المصرية العريقة، فإن ما انتهى إلينا حتى الآن عن المسرح يعدّ ضئيلا للغاية، مما جعل البعض ينكر المسرح المصرى القديم بمعناه التقليدى الذى عرفناه منذ أن قدّم الإغريق مسرحياتهم الشهيرة» (ص ١٢١٨).

ولعل أعظم نص درامى وصل إلينا حتى الآن هو الذى سُجّل على جدران معبد إدفو وقام

بترجمته الأستاذ «فيرمان» .H.W. Fairmain, the Triumph of Horus (1974)

كذلك فإن موضوع النصوص الدرامية والمسرح يمكن أن يراجع عند الأستاذ «بليكر» :

C.J. Bleeker, Egyptian Festivals, Studies in the History of Religion 13, Leiden 1967, 40 ff.

ولايفوتنا هنا أن نسجّل للدكتور عكاشة الفضل والسّبق في أنه الذى نبّه أذهان المثقف العربى إلى تميّز وتخصّص وريادة «المسرح المصرى القديم» يوم أن ترجم وقدم وأضاف لكتاب:

E.Drioton, Le Théatre égyptien (1942)

والذى يعدّ حتى يومنا هذا هو المرجع «العمدة» عن هذا الموضوع. حدث هذا في عام ١٩٦٧ (الطبعة الأولى).

وكان الإعجاب والإقتناع بدور «المسرح المصرى القديم» قد بلغ بصاحب العطاء الكبير مبلغا كبيرا إلى درجة أن فكرة إحياء هذا التراث العتيق ظلّت تراوده طويلا، وقد سعى كل السعى في سبيل تحقيق ذلك على أكمل وأروع صورة ممكنة، إلا أن الأيام بما جدّ فيها من مفارقات وظروف لم تسعفه في النهاية من أن يصبح الحلم حقيقة (ص ١٢٢٠ - ١٢٢١ . قارن أيضا «كلمة أخيرة» في الطبعة الثانية للكتاب المترجم: «المسرح المصرى القديم»، ١٩٨٩، ص ١٨١ - ١٨٨).

الإسكندرية (أيام البطالمة والرومان)

- «وما من شك في أن الأسكندرية كانت مهدا لحضارة سرعان ما ازدهرت على أرضها وسجّلت صفحات مشرقة في تاريخ التقدم البشرى» (ص ١٢٣٦).
- «ومما لاشك فيه أن تلك المكانة التى بلغتها الأسكندرية في العلوم والآداب والتى أصبحت بها محطّ العلماء والأدباء يرجع الفضل فيها إلى المُنشأتين العظيمتين: المكتبة والمتحف «دار الحكمة» اللتين أنشأهما بطلميوس الثانى فيلادلفوس، غير أن ثمة نفرا من المؤرخين يرون أن صاحب الفكرة في إنشائهما هو بطلميوس الأول، على يديه بدأتا ثم أتمّهما من بعده بطلميوس الثانى» (ص ١٢٤١).
- «ولقد كانت منارة الاسكندرية ثالثة عجائب العالم القديم، وكان مكانها في الجزء الشرقى من جزيرة فاروس، وباسم هذه الجزيرة سمّيت، وعن هذه التسمية أخذت اللغة الفرنسية ثم اللغة الإيطالية. والمعروف أن بطلميوس الأول هو الذى بدأ بناءها غير أنها لم تتم إلا في عهد بطلميوس الثانى، وما أن أتى عليها القرن الرابع عشر حتى كانت أثرا بعد عين» (ص ١٢٤٧).
- «لقد كان للأسكندرية طابعها المميّز لها منذ أن بدأت، وهو الطابع الخاص الذى عرفت به من بين المدارس المختلفة في العصر الهيلينيستى مثل مدرسة برجامون ومدرسة أنطاكية ومدرسة رودس» (ص ١٢٤٩).

في ص ١٢٥٨ يذكر الدكتور عكاشة رأس «الغالى» (المرمر - ٣٧٫٥ سم ارتفاع - من مدينة الفيوم)، ويعدّه من صنع مدرسة «پرجامون» وأنه جلب إلى مصر البطالمة عن طريق شراء أو إهداء أو كغنيمة حرب، ولو أننا نعرف أن القطعة كانت صناعة سكندرية خالصة: G. Grimm, Kunst der Ptolemäer-und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo (1975), 4, 17, pls. 2-5.

وأنها تظهر كل مواصفات الصناعة المحلية في حوالى نهاية القرن الثانى قبل الميلاد، ويمكن أن تقارن مع أعمال أخرى كثيرة مثل الرأس الصغير المميّز لرجل غالى آخر من طمى محروق ملوّن (المتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية - رقم ٩٨٦٢) عثر عليه في المنطقة الشرقية من المدينة. ويذكر التاريخ أنه على أيام بطلميوس الثانى وجدت قوة من جنود مرتزقة من بلاد «الغال» يقدّر عددها بحوالى ٤٠٠٠ رجل.

وفى ص ١٢٥٩ وما بعدها نجد عرضا موجزا مدعّما بالصور لمختلف مدارس الفن السكندرى.

ولعل الرأس المشهور (ص ١٢٧٤ - اللوحة ٩١٤) الذى أهداه Sir John Antoniadis فى عام ١٨٩١ إلى المتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية يكون خير تعبير عن تلك المدرسة السكندرية الجديدة التى بدأت من بعد موت أرسنوى الثانية (في عام ٢٧٠ ق.م) تأخذ عن روح وقواعد الدين والفن المصرى القديم الشيء الكثير حتى شاع ذلك الأسلوب المعروف باسم «الأسلوب المصرى الهيلينيستى المحلى».

- «ومن العجيب أنه رغم أن مصر فقدت استقلالها حوالى سنة ٧٠٠ ق.م وغمرتها موجات من الغزاة (إذ جاء بعد اللّيبيّين النوبيون والأشوريون والفرس ثم الإغريق) فمن العسير أن نجد أية تغيّرات جذرية نتيجة لهذه الغزوات الأجنبية» (ص ١٣٠٦).

رسوم الشخوص («البورتريه» أيام الرومان)

- «وعندما ظهرت هذه الرسوم للمرة الأولى خلال النصف الأول من القرن الأول الميلادى كان قد مضى نحو جيلين على تبعية مصر للإمبراطورية الرومانية كولاية من ولاياتها بعد هزيمة كليوپترا السابعة وانتحارها عام ٣٠ ق.م، ...» (ص ١٣٥٧).
- «ويرجع عدم اطّراد ظهورها بعد ذلك التاريخ (القرن الرابع الميلادى) إلى الإعراض شيئا بعد شيء عن تحنيط الموتى والاستعاضة عن ذلك بدفن الجثث مرتدية لملابسها العادية. وهذا


[اللوحات على الصفحات التالية:]

(١) الملكة تتعبد، لوحة حائطية من مقبرة الملكة نفرتاري بوادى الملكات، طيبة، حوالى ١٢٩٨ - ١٢٣٥ ق.م.


(٢) تفصيلة من رسم حائطي من مقبرة منّا، طيبة، حوالى ١٤٢٢ - ١٤١١ ق.م.

(٣) قطف الكتان، تفصيلة من جدارية في مقبرة ناخت، طيبة، ١٤٢٢ - ١٤١١ق.م.

(٤) تفصيلة من جدارية في مقبرة أوسرحات، طيبة، حوالى ١٢٩٨ - ١٢٣٥.









التحول قد زاد انتشارا بقرى مصر خلال القرنين الثالث والرابع بفضل سرعة انتشار المسيحية» (ص ١٣٥٩).

- «لهذا كان من الحكمة ألاّ نقضى في هذا الأمر بحكم قاطع، فنحن لاندرى يقيناً هل صُوِّرت هذه الصور في حياة أصحابها أم بعد وفاتهم» (ص ١٣٨٥).

وإذا كانت منطقة الفيوم هى أعظم مناطق الانتشار لهذه الرسوم، وإذا كانت شواهد الأمور تدلُّ على ظهور تجمّع مسيحى في هذا الإقليم في القرن الثانى: H.Zaloscer, Porträts aus dem Wüstensand (1961), 51.

وكما هو وارد أيضا عند الدكتور عكاشة (ص ١٣٩٤)، فلعلّ تحوّلا مثل هذا يكون سببا مباشرا في الاستعاضة بها عن رموز كثيرة من وثنية الماضى القريب. ذلك أن الأستاذ Fl.Petrie يذكر لنا أن هذه التوابيت عثر عليها بدون أية قرابين أو شواهد أخرى كانت في السابق ضرورية للموتى. وعلى أية حالة فإنّ أصحاب هذه الصور المرسومة كانوا ينتمون إلى طبقة من المجتمع الفيومى ذات ثقافة وفكر متميّز.

الفن القبطى

- «وهذا الفن القبطى وإنْ بدا للبعض مشتقّا من الفن البيزنطى غير أنه سرعان ما أثبت تميّزه عنه واستقلاله بميله الشديد إلى التحوير، فإذا هو يؤكد أنه فنّ مستقل له طابعه المميزّ (اللوحتان ١٠١٠ - ١٠١١)» (ص ١٤٢٤).
- «وكان من غير الممكن أن يقال عن الفن الذى ظهر في أثناء العصور التى تلت القرن الثامن أنه فن قبطى: إنما هو «فن الأقباط» أو هو بعبارة أخرى الجانب المسيحى للفن العربى» (ص ١٤٢٤).
- «ومن المسلّم به أن مصر إلى جانب تغلغل تأثيرها القبطى في المجال المصرى - الرومانى، كان لها تأثير على العناصر المتأغرقة في الفن الامبراطورى البيزنطى بإدخال الرمزية عليها» (ص ١٤٨٩).
- «ثم شهد منتصف القرن الرابع الميلادى نهاية مملكة مروى، وتتابعت بعدها ممالك مسيحية تأثرت بالحضارة البيزنطية ثم الحضارة القبطية حتى حقّقت لها أسلوبها المسيحى الخاص بها الذى تألق في مدينة «فرس»، ولم تزل كذلك إلى أن دخل المسلمون بلاد النوبة» (ص ١٤٩٠).
- «وإذا كان تصميم طراز «البازيليكا» الرومانية هو الذى اتخذ نموذجا لتصميم الكنائس المسيحية الأولى في روما وفى شمال أفريقيا، فإنها تعدّ امتدادا مميّزا للمعابد المصرية التى كان الفراعنة يتعبّدون فيها بوصفهم كبار كهنة الآلهة» (ص ١٤٩٦).
- «هكذا بدأ الفن القبطى فنا شعبيا، ثم غدا فنا زخرفيا في لحظات ازدهاره محاولاً التلاؤم مع الظروف المحيطة به واصلاً نفسه بتقاليد الفن الفرعونى، فبدا على الرغم من الاحتلال الهيلينيستى الوريث الحقيقى لفن الفراعنة والقادر على إلهام الفن النُّوبي ببعض العناصر، وعلى مدّ الفن

الإسلامى ببعض قسماته الرئيسية المميزة على أرضه مصر، وخارج أرضه» (ص ١٥٠٢).

- «ونحن نعرف أن الفن البيزنطى لم يكتب له الوجود إلا مع أوائل القرن الرابع الميلادي، وأنه أفاد كثيرا من الفنّ المسيحى العتيق في مصر. وهذا يعنى أن الفن القبطي أبعد في القدم من الفن البيزنطي، وأنه إن كانت ثمة ملامح مشتركة بينه وبين الفن القبطي فمردّها إلى أنهما استقيا معاً من معين واحد، واستظلاّ بدين واحد» (ص ١٥١٢).

لقد كان طيّباً للغاية أنّ ينهى الدكتور عكاشة حديثه عن الفن القبطي بتقديم اللوحة رقم ١٠٨٦، والتى تعبّر عن روح الفكاهة والدعابة والسخرية التى لازمت الشخصية المصرية طيلة عصورها القديمة وحتى اليوم، والتى هى في الواقع واحدة من وسائل شعبنا في التعبير عن هجاء أو نقد أو قدح ولكن بطريقة غير مباشرة (أسلوب «التنبيط»!). ذلك أن القط المتنمّر يرمز هنا إلى المتسلّط الطاغية الذى لا يملك الناس إلا مهادنته والتودّد إليه، وبالتالى تجنّب شروره. ولعلنا نضع هذا المنظر إلى جانب آخر مصوّر على شقفة (أوستراكا) تعود إلى أيام الدولة الفرعونية الحديثة محتفظ بها الآن في بروكسل لكى نرى مدى التواصل والتشابه بين الأجيال (شكل ٤ + ٥).

هذا هو العشق

هكذا نرى أن الدكتور عكاشة قد طوّف بنا في جنبات بلادنا لكى نقف على جوانب الجمال والجلال منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى بداية العصور الوسطى.

وهكذا أيضا نرى أنه لايعرف الفنّ إلاّ من يعايشه فيتأمّله ويتبيّن كنهه وسرّه فيتذوّقه.

والمتناول لتاريخ الفن المصرى عند الدكتور عكاشة يلحظ إلى جانب كل هذا وذاك ذلك الجهد الكبير في انتقاء الكلمات الصادقة تعبيراً وإحساساً والأمينة وصفاً وتحليلاً، والشّجيّة وقعاً وجرْساً. والأذن تعشق قبل العين أحيانا.

ولقد سألت الدكتور ثروت يوماً عن كل هذا العناء الذى صادفه في سبيل إنجاز كل هذا العطاء فكانت منه هذه الكلمات الثلاث: هذا هو العشق

هذا بالفعل هو العشق الأصيل والصبر الجميل والعطاء الجليل من عند رجل نذر نفسه لرسالة التنوير حاملاً مشاعل الثقافة الهادفة والحقّة ليصير في بلادنا «طهطاوى» النصف الثانى من القرن العشرين – أطال الله في عمره.

الهوامش:

(١) برغم إلمامى بكل ما قد تم من إضافات وتجديدات في المجلدين الأول والثانى فى طبعتهما الثالثة المنقّحة، إلا أن أرقام الصفحات عندى سوف تشير إلى الطبعة الأولى بالنسبة للمجلدين الأول والثالث، والطبعة الثانية بالنسبة للمجلد الثانى.

من العصر الكلاسيكى إلى عتبات النهضة

د. أحمد عتمان

أهدى الدكتور ثروت عكاشة كتابيه «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» و«الفن الإغريقى» لحفيده الأول محمد عبد المجيد اللبان، الذى اصطحبه طفلاً صغيراً لايتعدّى الخامسة فى رحلاته المضنية لزيارة المواقع الأثرية اليونانية فوق الجبال الوعرة أو على سطح الجزر البعيدة. وفى إهدائه الذى صدّر به الكتاب الأول يقول الدكتور ثروت عكاشة مخاطباً هذا الحفيد:

«أهدي لك هذا الكتاب وقد غدا وجودك يغمر قلبى بسعادة أشرقت على غير انتظار، ويُحيي فى نفسى آمالا لم أحلم بعودتها من جديد، ويصالحنى مع الحياة بعد خصام تصوّرته بلا رجاء، حتى جئتَ وكنتَ أروع هبة من السماء. لعلك كلما لُذْتَ بهذا الكتاب بعد ما تشبّ فى ساعات نشدانك الراحة، تلمح عبر سطوره وجدان جدِّك بأكثر مما تُفصح لك عنه قسمات صورته التى ستكسوها الأيام كلما مرّت بمزيد من الغرابة والغموض، وتحسّ بيَدَيّ تمتد الى منكبيْك بالحنان الذى غمرتُك به صغيرا حتى تذكر دائما كم أحببتك وكم عشتُ لك».



سنبدأ حديثنا عن كلاسيكيات ثروت عكاشة بشىء بسيط جداً هو أنه قد رُصدت بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية كلية الآداب جامعة القاهرة جائزة باسم ثروت عكاشة، هى قيمة جائزة كاڤافيس الدولية التى نالها تتويجاً لإسهاماته الأدبية والفنية فى مجال الكلاسيكيات اليونانية والرومانية، وتبرّع بها لكى تمنح سنوياً لأوائل طلبة القسم. إنها لمحة مضيئة ومؤشر دال على الترابط الوثيق بين حياتنا الثقافية العامة والدراسات التخصّصية الجامعية من ناحية، وحرص المحتفَى به هنا على تواصل الأجيال ضماناً لمستقبل مصر الثقافى.

ثروت عكاشة مثقّف من نوع فريد في العالم العربى، فهو الوحيد – فيما نعلم – الذى شغل نفسه بحضارة العالم كله وتاريخ الدنيا والكوْن من حولنا. وتلك هى سمة المثقّف الموسوعى. فالموسوعية لاتعرف الحدود ولا السدود بين البلدان أو الأجناس أو الأديان. ولذلك نجد ثروت عكاشة ينفق معظم سنى عمره في دراسة حضارات العالم وفنونها. لقد بدأ البداية الصحيحة بدراسة حضارة مصر القديمة، ولكنه وجد نفسه يتابع مسيرة الحضارة البشرية فيدرس الحضارة الإغريقية وفنونها ويضع كتاباً بعنوان «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» وآخر بعنوان

«الفن الإغريقى» مما يقوده إلى الحضارة الرومانية والبيزنطية وصولاً إلى العصور الوسطى والنهضة الأوروبية.

جاءت إذن المرحلة الكلاسيكية حلقة في سلسلة متصلة هى موسوعة ثروت عكاشة «العين تسمع والأذن ترى». وهذا التسلسل يدلّ دلالة واضحة على أن ثروت عكاشة يرى في الثقافة الكلاسيكية ما يعينه على استكمال مشروعه الضخم. فالكتابات الإغريقية واللاتينية تلقى أضواء ساطعة على الحضارة المصرية القديمة، كما أنه لايمكن مواصلة المشوار بدراسة الفنون الإسلامية من جهة وعصر النهضة الأوروبية من جهة أخرى دون استكمال حلقات السلسلة الحضارية بدراسة المرحلة الإغريقية الرومانية. الجانب الكلاسيكى إذن فى ثقافة ثروت عكاشة مكّنه من الربط بين القديم والحديث، ومن عقد المقارنات بين الشرق والغرب. وهذا كله يساعد على استيعاب حاضر البشرية واستشراف مستقبلها.

خلاصة القول: إن ثروت عكاشة قد وضع لنفسه منهجاً صارماً في الدراسة، بحيث لايترك ثغرة في تكوينه الثقافي دون أن يسدّها مهما كانت الصعوبات التى واجهها. ودليلنا على ذلك دراساته في الآداب والفنون عند الإغريق والرومان والبيزنطيين وأهل العصور الوسطى. فمما لاشك فيه أن هذه الدراسات قد أرهقته كثيراً، ولكنها أضافت إليه ما هو جدير به من رصانة ورزانة وعشق للحقيقة وسعيٍ وراء الجوهر. وهذه صفات نجدها في كل عمل يستحق أن يطلق عليه صفة «الكلاسيكية» من ناحية وفي كل أعمال ثروت عكاشة من ناحية أخرى.

بالنسبة لى يمثّل ثروت عكاشة قمة التطور في تيار ثقافي دفّاق بدأ من رفاعة رافعٍ الطهطاوى الذى ترجم «وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك» للقس الفرنسى فينيلون وتواصل هذا التيار في ترجمة سليمان البستانى «للإلياذة» الهومرية شعراً عام ١٩٠٤. ثم توالت موجات هذا التيار الثقافى وتجلّت في أعمال طه حسين ودرينى خشبة ولويس عوض وشكرى عيّاد وغيرهم. هذا التيار الممتد فى عمق الثقافة المصرية منذ نهضتها هو الذى يعود إليه الفضل الأكبر في تأسيس الثقافة الكلاسيكية في مصر والعالم العربى بما فى ذلك إنشاء أقسام متخصّصة لهذه الدراسات في الجامعات المصرية وتأليف الكتب والمقالات والمترجمات. فكل ذلك خلق وعياً لدى كافة المثقفين بضرورة تعلّم اللغة الإغريقية واللاتينية وآدابهما. ومهّد الطريق لإنشاء الأقسام المتخصّصة وللإقبال على البحوث الأكاديمية(١).

على أن ثروت عكاشة قد اتخذ لنفسه مساراً متميزاً داخل هذا التيار الثقافى التنويرى، ونعنى تركيزه على فنون التشكيل من عمارة ونحت، وربط دراساته تلك بفنون القول والأسطورة، ثم الاستناد إلى هذه الركيزة لشرح وتوضيح الحضارة الغربية الحديثة. وهذا الاتجاه محمود ومرغوب فيه لأن الكثيرين من المتخصّصين يعكفون على هذه الزاوية أو تلك في الحضارة الكلاسيكية ويقضون عمرهم غارقين في تفاصيلها الدقيقة وتفوتهم فرصة النظرة الشمولية

والرؤية المقارنة. وهكذا فإن كاتباً موسوعياً مثل ثروت عكاشة هو الذى يسدّ هذه الفجوة، وبذلك تكتمل مقوّمات الثقافة الكلاسيكية في مصر والعالم العربى(٢).

ومن الناحية العملية فإن ثروت عكاشة له سلطان ثقافى على الجماهير المعجبة به وبعلمه. وعندما يكتب عن هوميروس أو أيسخولوس أو ڤرچيليوس وأوڤيديوس فإن الملايين سيتأثرون بما يقول ويطلبون المزيد فى وقت يقلّ فيه الإقبال بصفة عامة على الثقافة ولاسيّما ذلك النوع الرفيع منها ونعنى الكلاسيكيات. ولهذا السبب نعلّق آمالاً كبيرة على كل كلمة يسطرها ثروت عكاشة في الدراسات الإغريقية واللاتينية.

إن إشكالية ترجمة النص الأدبى ولاسيما الشّعري من لغة إلى أخرى لاتزال قائمة ويدور حولها جدل كثير. البعض يفضّلون الترجم الحرفية الأمينة عن النص الأصلى مباشرة، وآخرون يرون في هذه الترجمة «الأمينة» قُبْحاً ومسْخاً ويفضّلون عليها الترجمة الأخرى أى التى تستند إلى ثقافة واسعة وإلمام بالحضارة والسّياق اللذيْن عنهما انبثق النص الأصلي ثم الحسّ الأدبي واللغوي والاستجابة لمقتضيات الحياة المعاصرة وملابسات المجتمع المنقول إليه النص.

وإلى هذا النوع الثانى تنتمى ترجمات ثروت عكاشة ولاسيما ترجمته الرائعة للشاعر اللاتينى أوڤيديوس. فثروت عكاشة هو مترجم أوڤيديوس الأوحد حتى الآن في اللغة العربية، فقدّم رائعتيه «فن الهوى» و«مسخ الكائنات». هذان العملان الشعريّان يمثّلان اختراقاً لانظير له في العصر الذهبى للأدب اللاتينى أى العصر الأوغسطى، ولا نظير لهما في الأدب اللاتينى كله. وأوڤيديوس هو شاعر الحب والأساطير بلا منازع وهو أفضل مَنْ يروى الأسطورة شعراً، وهو ينبوع الأساطير بالنسبة لكبار الأدباء والفنانين في أوروبا الناهضة والحديثة، منه ارتشف شكسبير وپاپلو پيكاسو وغيرهما فكرة الأسطورة وتجسيدها وتطويرها واستلهامها(٣).

وهكذا نستطيع أن نفهم كيف أن ترجمة هاتين الرائعتين على يد ثروت عكاشة تعدّ اختراقاً للواقع الثقافى في مصر والعالم العربى. إنها ترجمة تنويرية لمنطقة مظلمة فى حياتنا الثقافية، وأعنى منطقة الحب والأساطير والشعر اللاتينى.

وهناك نقطة مهمة في هذا المجال ينبغى أن أشير إليها، فثروت عكاشة عملاق الثقافة المصرية حريص كل الحرص في أعماله على أن يصل إلى درجة الكمال البشرى كلما أمكن ذلك. وليطمئن قلبه على ماترجم من الشعر اللاتينى فهو دائماً يستشير المقرّبين إلى قلبه وعقله من المتخصّصين. وفى ترجمة أوڤيديوس استشار المرحوم العلامة د. مجدى وهبه، وفي مرحلة متأخرة حظيت أنا نفسى بهذا الشرف العظيم. وعند قراءتى المتأنية لهذه الترجمة ومضاهاتها بين الحين والحين مع النص اللاتينى ازددت فهماً لأوڤيديوس وإعجاباً بمترجمنا البارع ثروت عكاشة. فهى إذن ترجمة موسوعية تشمل النص الشعرى وخلفياته التاريخية والفكرية. وما كان أحد ليجرؤ على ترجمة أوڤيديوس غير ثروت عكاشة.

في رحاب الحضارة الإغريقية

من يطّلع على كتاب ثروت عكاشة «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» (طبعة ١٩٩٤ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب) سيعرف أنه يقع في ٧٨٤ صفحة من القطع الكبير، وأنه مزوّد بالأشكال التى تشرح المعانى، وهذه سنّة اتّبعها المؤلف في سائر كتاباته. ولكن قد يظن مَنْ لم يطّلع على الكتاب أنه أساطير تُرْوَى أى مجرد حكايات وحواديت وخرافات شأنه في ذلك شأن الكثير من الكتب المتداولة. لكن مؤلفنا يتخذ من الأسطورة وسيلة لاستيعاب التجلّيات الأدبية والتشكيلية سواء في العصر الإغريقى الرومانى أو العصور التالية حتى زماننا هذا.

وتشمل التجلّيات الأدبية للأسطورة الإغريقية شتّى فنون القول من الشعر الملحمى والتعليمى متمثّلْين في هوميروس وهيسيودوس، إلى الشعر الغنائي والشعر الدرامي، أي فن المسرح ولاسيما الثالوث التراچيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. ولذلك يحفل الكتاب بمقتطفات رائعة من هذا الإبداع الأدبى الخالد قام د. ثروت بترجمتها.

وغنّى عن التبيان أن ثروت عكاشة قد وضع يده على المفتاح الأساسى للحضارة الإغريقية ونعنى الأسطورة. فهى المدخل الأول لهذه الحضارة في كل ما أبدعت من فنون القول والتشكيل بل حتى فى الحياة اليومية لمبدعيها من المؤلفين والمتلقّين. يشرح ثروت عكاشة كيف كانت الأسطورة بالنسبة للإغريق عقيدة دينية فيقول:

«ولكنّا رأينا الديانة الإغريقية بعدُ تتجدّد بفضل استيعابها بعض الأفكار الحديثة التى لم تمسّ أصولها، ومما ساعد على هذا التجدّد عدم استناد الديانة الإغريقية إلى كتب مقدّسة. ثم ظهر بعض المفكرين ممن تناولوا العقيدة الدينية ذاتها بالنقد والتشكيك في صحّتها خلال القرن السادس ق.م. فذهب إكسنوفانيس إلى عجز المعتقدات الخاصة بالآلهة عن إقناع الصفوة من الأذكياء، كما أعرب عن شكّه في الدين قائلاً: «لو ملكتْ الحيوانات القدرة على الرسم لصوّرت الآلهة في شكل حيوانى»، ونادى بربّ واحد يختلف عن البشر صورة وفكرا. ومن الطبيعى ألاّ تثير هذه الفكرة حماس الكثيرين لاختلافها مع مفاهيمهم التقليدية عن الألوهية، ولعجزهم عن تصوّر إمكان قيام علاقة بينهم وبين إله يختلف عنهم حتى في التفكير، ولهذا فإن قلّة من الفلاسفة هم الذين اعترضوا على العقيدة الدينية اليونانية. على أن هرقليطس (هيراكليتوس) لم يتصوّر الإله في شكل بشرى، وقد ذهب مذهبه كل من أرسطو وأفلاطون الذى رأى أن العلاقة بين البشر والآلهة يجب أن يحدّدها مدى اهتمام الآلهة بالخير والشر والخطأ والصواب. أما أرسطو فقد تصور الله بوصفه العقل النقى الخالص والمحرّك الأول للأمور. وحين استبعد الإغريق فكرة تصوّر الآلهة على صورة الإنسان، بدأوا يتصوّرون شيئاً فشيئاً وجود جوهر إلهى واحد يجمع كل صفات الآلهة ويتجسّد فيها على الرغم مما بينها من تباين واختلاف»(٤).

لقد ربط الإغريق بين فنون القول وفنون التشكيل بأوثق رباط، ففكرة المحاكاة mimesis عند أفلاطون تقوم على هذا الارتباط. أما أرسطو في كتابه الخالد «فن الشعر» فيفصل القول في أوجه هذا الارتباط(٥). وتبعه في ذلك هوراتيوس الرومانى(٦) وليسنج الألمانى(٧).

وعن الربط بين الأسطورة – صنو الشعر – وفنون التشكيل يستشهد ثروت عكاشة بمقولة ريتشارد ڤاجنر «لايمكن فهم الفن الإغريقى إلاّ من خلال الأسطورة والتراجيديا الإغريقية وروحها، فالأسطورة تجسيد للدوافع التشكيلية الكامنة في أعماق جميع أفراد الشعب»(٨).

وبلغ من استيعاب ثروت عكاشة لدور الأسطورة في مسيرة الإبداع الإغريقى أنه ينبّه القراء إلى أن الأسطورة ليست شيئاً ثابتاً بل هى المتحوّل والمتغيّر، وهى التى تصنع التحوّلات والتغيرّات في الحياة أو على الأقل تواكبها وتتزيّا بزيّها يقول:

«على أن أهم مافعله اليونانيون في مجال الأسطورة، هو أنهم كانوا يتناولونها بالتعديل والتطوير حتى يضمنوا لها حياة متصلة ونضارة دائمة. وبينما اختفت ديانتهم القديمة – مع أنها كانت الأصل – فقد ظلت أساطيرهم تؤدى دورها، وتلقى كثيراً من الأضواء في زوايا عالم ملىء بالغوامض والأسرار. ونستطيع أن ندرك تطور الأسطورة بإكسابها خصائص جديدة من تتبّعنا لأسطورة أورفيوس، فقد ظهرت هذه الأسطورة أول ما ظهرت في القرن السادس قبل الميلاد في صورة تكاد تقتصر فيها الأحداث على قيام أورفيوس المغنّى الساحر الصوت بزيارة للعالم السفلى، شاهد خلالها ما يلاقيه الموتى ثم عاد بعدها يقصّ ما شاهده بأسلوبه الشّجي الجذاب، مصطحبا من عالم الموتى زوجته يوريديكى، مدلّلاً بذلك على مكانة لا ينعم بها غير الأنبياء، مما يضفى على كلماته قيمة التعاليم الدينية التى ينبغى احترامها والالتزام بها، هذا إلى ما فيها من خيالات شعرية رائعة. غير أن الأسطورة مالبثت في القرن الخامس قبل الميلاد أن تطوّرت من جديد على يد شاعر درامي اكتشف ما تزخر به من إمكانيات، ورأى ألاّ ينعم أورفيوس بانتصاره البطولى طويلاً، وأرغمه على إعادة زوجته ثانية إلى عالم الموتى، وبهذا تصوِّر الأسطورة في شكلها المعدَّل شيئاً لم تكن تصوّره في شكلها الأول، وهو ذهاب محاولات قهر الموت عبثاً، فإله الموت لايقبل هدية ولايستجيب لرجاء».

ويمضي ثروت عكاشة في إلقاء الضوء على التحولات في أسطورة أورفيوس فيقول:

«على أن الأسطورة قد تعرّضت بعد ذلك لتعديل جديد على يد مؤلف مسرحى أراد تضمينها معانى جديدة، فصاغها في قالب مبتكر جعل فيه آلِهة الموت تشترط على أورفيوس ألاّ يتطلّع إلى زوجته إلاّ حين يصل إلى العالم العلوى، لكنه ضَعُف أمام رغبته وفضوله وتلفّت إليها وهو لايزال في العالم السفلى، فقضت عليه الآلهة بحرمانه منها وخروجه من العالم السفلى بدونها. وبذلك أكسب القصة أبعاداً أكبر، فقد فشل أورفيوس في الظفر بزوجته لعصيانه نصح الآلهة التى تقتضى ألاّ يمدّ الإنسان بصره إلى عالم الآلهة ولا إلى عالم الموتى المستور بما فيه

من أطياف، كما أن روعة الغناء فشلت في استرداد الموتى، ووقف الحب الجارف ضعيفاً أمام الموت. وبمثل هذا التطور حافظ اليونانيون على أساطيرهم حيّة قوية التأثير حتى لاتزال تملك السيطرة على عواطفنا، والقدرة على تحريك خيالنا، وإطلاق فكرنا في رحلة من التأمل العميق»[٩].

ولايمكن أن ننهى هذه الإلماحة السريعة إلى «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» دون الإشارة إلى بعض المقتطفات الأدبية المترجمة التى يشرح بها المؤلف دور الأسطورة في الإبداع، وسنكتفى بالإشارة إلى مقتطف واحد فقط. وهو من الأدب اللاتينى ولأمير الشعر اللاتينى ڤرچيليوس أى من «الإينيادة» ويتحدّث عن قصة الحب الخالدة بين آينياس مؤسس السلالة الرومانية وممثل الحضارة الغربية القديمة وديدو ملكة قرطاچه ممثلة الشرق في مأساة الحب هذه. تقول الفقرة:

«وفى غضب محموم ولّت ديدو.
عيناها فى لون الدم،
شفتاها ترتجفان،
خدّاها بقع دكناء
جبهتها كاسية بشحوب الموت.



اندفعت في أبهاء القصر
صعدت درجاته
تطويها طيّ الإعصار
كى ترى ألسنة النار
فى محرقة تنتظر الضيف: جسد الملكة.
مريدة تمضى نحو الموت.
في يدها سيف الطروادىّ.
كان السيف هديّة
لم يكن للقتل.
والتفتت لحظة
تتفرّس في أردية الفريچى الراحل،
ثم أدارت عينها نحو فراش العشق
كم نعمت به
وكم آنسته

كم عاشت فيه زمان الحب
وعلى الخدّين دموع تترى.
ارتمت الملكة
تتمرّغ فوق فراش العشق تترنّم في سكرات الموت
متمتمة له:
«يا أغلى ما أبقته الدنيا
إن يك ذلك قدرى ومشيئة أربابى
فلتأخذينى أيتها الآلهة ولتستلّى روحى،
رحمةً بى منٍ العذاب.
عشتُ وأدّيت نصيبى.. قَدَرى
والآن ستهبط روحى
تتّشح بثوب المجد
إلى دِار الموت.
أدّيتِ نصيبى.. قَدَرى
وبنيتُ صروحاً للعَظَمة،
حجراً حجراً
حتى ارتفعت في أرض بلادى
تشمخ في آفاق المجد.
وثأرت لزوجى
وعاقبت أخى
من أجل جريمته الشنعاء
بالسعادة قلبى
وا أسفى
ما كنت لأعرف هذا الحظ العاثر
لو لم ترسل تلك المدينة سفناً حربية
لو لمٍ تأت من فريچيا سفن ترسو فى شاطئنا... الخ»(١٠).

ولقد ترجمت «الإينيادة» إلى اللغة العربية على أيدي بعض المتخصّصين ونالت الجائزة التشجيعية عام ١٩٧٣، وهى منشورة بالهيئة العامة للكتاب ويمكن للقارئ الحصيف أن يعقد المقارنة الضرورية لفهم ما سبق أن قرّرناه في صدر حديثنا هذا عن الترجمة.

وبالنسبة للقارئ لعل الانتقال من «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» إلى كتاب «الفن

الإغريقى» (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢، ٤٨٤ صفحة من القطع الكبير) يتم في سلاسة ويسر كبيرين لأن كلاً من الكتابين يكمّل الآخر. إنهما معاً يبلغان ١٢٦٨ صفحة وهو عدد يتضاعف لو طُبع الكتابان بالقطع الصغير، فهما معاً بمثابة موسوعة مصوّرة صغيرة للحضارة الإغريقية.

يستهل ثروت عكاشة هذا الكتاب بمثل صينى فحواه أن غرس بذور المعارف أجدى وأبقى من غرس بذور المحاصيل الزراعية. فالمحصول الناجم عن غرس بذور المعارف قد يمتد إلى مئات أو آلاف السنين. أما إهداء الكتاب الذى ساقه بما يدعوه «همسة اعتذار فى عباءة الإهداء» فهو لحفيد المؤلف الذى تكبّد معه - وهو في الخامسة - مغبّة السفر ووعثاء الطريق أثناء التجوال والترحال بين جزر اليونان وآثارها العريقة عام ١٩٨١، لكأن ثروت عكاشة قد أراد أن يغرس في نفوس أحفاده حب الفن الإغريقى وحب العلم بصفة عامة فيقول: «لم أكن وأنا أصحبك معى فى رفقة والديك وجدّتك لزيارة اليونان تمهيداً لاستكمال هذا الكتاب عن حضارتها العريقة إلاّ مفعم الروح بحماسة جيّاشة كى أطلعك على كل خلجات الأساطير التيى نبتت على هذه الجبال والوديان والجزر والشطآن. كنت أراك فى عيني - رغم سنوات عمرك الخمس - فتى يافعا وأنا ألحظ أنك ملهوف الوجدان على تتبع كل ما تسمع حين أحدّثك عن إلهة الأرض «جيا» التى تنبأ لها العرّافون أن زوجها «كرونوس» لابد ملاق يوماً حتفه على يد أحد أبنائه على نحو ما قضى أبوه نحبه على يده هو، فامتلأت نفس كرونوس هلعا حتى كان يبادر بابتلا ع كل مولود تضعه له زوجته من صلبه خشية أن يكبر ويسلبه عرش الألوهية، حتى حملت «جيا» بابنها «زيوس» وهربت به الى جزيرة كريت لتخفي أمره عن أبيه تماما حيث تربّى فى رعاية الحورية النحلة «ميليسا» التى كانت تطعمه أقراص شهدها والحورية العنزة «أمالثيا» التى كانت ترضعه لبنها. وكانت رغبتي أن ترى عيناك ذلك الكهف الذى تربّى فيه زيوس على قمة جبل إدّا بكريت. واصطحبت خريطة نسير على هديها فى جوف هذا الجبل العصىّ المنحدرات، وفاجأنا الطريق فى منتصفه ببعد بيانات الخريطة عن الواقع، ووجدنا أنفسنا فى «مدق» لا يكاد يتسع للسيارة الصغيرة التى استأجرناها، وكان الأمل يدفعنا إلى الأمام بينما كان الضيا ع يترصّدنا فى العودة دون أن ندرى، فقد صار «المدقّ» مطرقة تهوي على طمأنينتنا هلعا وقلقا ونحن نهوي على منحدر منزلق خادع تحفّ به هوّة فاغرة فاها، وكنت أنظر إلى الطمأنينة فى عينيك وأحمد الله أن قلقنا لم يتسلل إلى روحك البريئة. لكننا فى المساء كنا نشعر بفرحة النجاة ونضحك أننا رغم كل الصعاب لم نتردد فى أن نضع السيارة جانبا ونمتطى ظهور الحمير الوادعة لتشهد مهد زيوس وموطن أمتع أساطير الإغريق.

ولم يكن ذلك وحده ماحمّلتك ووالديك وجدّتك من قلق وسط آثار تلك الحضارة، إذ أصررت على صحبتكم لى إلى موطن الإله أبوللو فى جزيرة ديلوس. ولم أكن أتوقّع أن إله البحار

پوزايدون مايزال يقف بالمرصاد لمن يتقدّم نحو قدس أقداس كبار الآلهة فقد تصدّى لمركبنا إعصار قاس لعب بها كما يلعب الريح بريشة هزيلة فانكفأنا جميعا على وجوهنا يحاول كل منا أن يتشبّث بشيء يوقف الهزّة التى تعتصر جسده ويفْلت من المياه التى تتراقص على سطح المركب، وتثبت عيناىْ من جديد على وجهك وقد احتواك أبوك الذى اعتصره الهلع بين ذراعيه، ويغشانى ندم قارسٍ وإحساس مرير بمسئوليتى عما كبّدتكم من عذاب حتى أشهدكم موطن أپوللو وديانا معبودىْ اليونان الشهيرين.

واليوم وأنا أنهي كتابى الثانى عن الإغريق لا أجد اعتذاراً أرق من أن أصوغه لك داخل هذا الكتاب الذى أهديه بدوره إليك ليذكّرك برحلة طفولة فى رفقة جدّ يرى فيك الامتداد الحيّ له، ويأمل أن تجد دائما فى الحضارات الإنسانية القديمة نبعاً ثراً لإثراء واقعك الجديد.

وعن هدف الكتاب يقول المؤلف: «ولعل أهم ما يعنينا أن نصوّر من هذا التراث الحافل صورة متكاملة تجمع ما كان لليونانيين في شتى النواحى أدباً وفلسفةً وفناً، لنستطيع بعد هذا أن نتعرّف نظرياته ومراميه في عمق وتدبّر وإلا فلسوف تظل هذه الآثار بكماء لاتنطق، ولسوف نظل أبعد ما نكون عن التلقي منها، ولسوف يظل ما بيننا وما بين الإغريق بعيداً ونُحْرَم الاستهداء بالطبيعة التى اتخذها الإغريق هادياً ومعلماً يلقنون عنها ويستوحونها، فلقد عشقوها فاتسع فهمهم لكل ماتحوى، وأجلّوها فسموا بها وسمت بهم، وإذا هم قد تخفّفوا من كل زيف واطّرحوا كل رخيص لا نفع فيه وأصبحوا أسرى الجمال حيث كان».

ويضيف ثروت عكاشة مايعدّ درساً في موضوع دور الكلاسيكيات في التربية فيقول:

«ودراستنا للتراث الإغريقى دراسة المفكّر الواعى سوف تقودنا لاشك إلى النهج الذى ترسّموه وسوف تجمعنا وإياهم على هدف واحد سام، نمضى من حيث انتهوا ونصل ما انقطع من جهدهم، إذ ما أحوج الجهود الإنسانية جميعاً لأن تتصل حتى يفيد اللاحق من عمل السابق وحتى لايبقى ماترك السلف معطّلا لانفع فيه. فالفن بجميع ألوانه لايستقيم آخره دون الاعتماد على أوّله، فهو أشبه بالسلسلة لاتستكمل شكلها إلاّ إذا استكملت حلقاتها، وبعيدٌ أن تمتد إذا هى فقدت من تكوينها شيئاً أو إذا هى لم يتصل بعضها ببعض، فإنها في انقطاعها سوف تكون حلقات مبعثرة لاتمثّل حقيقة ولا جوهرا»(١١).

ويبدأ كتاب «الفن الإغريقى» من الأصول الأسطورية للإغريق وحضارة بحر إيجه فى جزر الكيكلاديس وكذا الحضارة المينوية فى كريت ثم الحضارة الموكينية أى عصر البطولة الذى يتحدث عنه هوميروس فى ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسا» فيقول المؤلف: إن من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الملاحم الهومرية هى التى قادت إلى الاكتشافات الأثرية فى موكناى عام ١٨٧٠ حيث دفعت رغبة شليْمان الجامحة فى استكشاف موقعين يرتبطان بأحداث ورد ذكرها في إلياذة هوميروس هما طروادة وموكناى إلى تكريس حياته وماله لهذا الغرض. ولمدة

قرن من الزمان استمرت التنقيبات الأثرية التى بدأها شليْمان حتى أصبح «ماقبل التاريخ» الإغريقى دراسة أثرية محقَّقة ضمّت إلى ماورد عند هوميروس أدّلة مادية دامغة. ولقد ظلّت موكناى هى البؤرة الأساسية لبلاد اليونان خلال العصر البرونزى اللاحق. ويؤيد علم الآثار أنها كانت عاصمة اليونان فى فترة تعدّ بدء ازدهار الحضارة على أرض هيلاس خلال العصر الموكينى الذى استعادته اليونان الكلاسيكية باعتزاز وحنين في شعر الملاحم بوصفه عصر البطولة. ورسمت منه فى تراجيدياتها أنماطا بشرية تثير الشجن بضعفها الإنسانى وقلّة حيلتها أمام سطوة القدر. كان عهد تطور تناول كافة مظاهر الحضارة المادية، وكان برغم الركود الذى أطبق على البلاد في أواخر العصر البرونزى بالغ الأثر في التمهيد للمعجزة الإغريقية. فضلا عن أنه - كما رأى ثوكيديديس عن حق - أول عهد يكشف بوضوح عن المشاعر «اليانهيلينية» أعنى لمّ شمل كافة «المدن - الدويلات» الهلّلينية، فقد كانت إنجازاته تراثا للإغريق كلهم، وإن حمل للجميع ذكريات مليئة بالأسى الذى صبغ نظرة الإغريق الكلاسيكيين إلى التاريخ ومصير البشرية بتلك المسحة التشاؤمية التى نلحظها بين الفينة والفينة فى الفكر اليونانى(١٢).

ويقتحم ثروت عكاشة فى هذا الكتاب المشكلات العويصة التى أعيت المتخصّصين من جهابذة علماء الكلاسيكيات في أنحاء العالم. إنه يحاول الإجابة على أسئلة تستعصى على الإجابة مثل ما هو أصل السلالة الإغريقية؟ ما هو أصل اللغة الإغريقية، وما هى علاقتها بأسرة اللغات الهندوأوروبية؟ وما هى علاقة هوميروس بعصره الذى عاش فيه وعصر ملاحمه التى تصف الحرب الطروادية التى وقعت قبل ذلك بثلاثة قرون على الأقل؟(١٣).

ومع أن فكرة المعجزة الإغريقية قد تعرضت في الآونة الأخيرة للكثير من الجدل والتساؤل(١٤)، إلاّ أن حديث الدكتور ثروت عكاشة عن انبثاق هذه المعجزة قد جاء شائقاً حيث يقول:

«ونستطيع أن نلمح القرابة بين الفن الإغريقى والفن المصرى حين نتفحّص ثالوث منكاورع والإلهة حتحور وإلهة إقليم أسيوط بالمتحف المصرى والذى يرجع إلى الأسرة الرابعة المصرية، ونتأمل مئزر الفرعون المؤلّف من سلسلة من الأطواء والثنايا تؤدى حركة الانتقال من الحزام الأفقى إلى المسقط العمودى للثوب في إيقاع جذّاب (لوحة ٦٦)، ثم نجول ببصرنا فى غلام «كوروس» يونانى أتى بعده بألف وخمسمائة عام (٥٤٠ - ٥١٥ق.م) فما أسرع ما نلمح تشابه السمات الأسلوبية (لوحة ٦٧): في الوقفة وخطوة القدم اليسرى للأمام وقبضتىْ اليد، والنزعة المعمارية المرنة ووضْعة المواجهة. وحتى لو بدا لنا للحظات أن هذه السّمات المتشابهة ليست إلاّ توارد خواطر فإن نظرة أخرى نلقيها على الكورى الأثينية من القرن السادس ق.م (لوحة ٦٥) تكفى لكى نتعرّف على أن الموجة المنتشرة في أطواء ثوبها إن هى إلاّ ترديد

للإيقاع المصرى المبتكر والمتمثّل في مئزر منكاورع. على أن تأثر فن بفن سابق عليه ليس أمراً هيّناً، وإذا كان الابن عادة يتيه بأبيه فلماذا يفترض الناس أن يولد الفنان من العدم؟. إن كل ذلك يتواثب إلى وجداننا حين نقف أمام لويحة عاجية يونانية من نهاية القرن الثامن ق.م عثر عليها بـ «سلاميس» في قبرص، وكانت تزيّن مسند عرش وتمثّل أبو الهول واقفا مبسوط الجناحين (لوحة ٦٨) مزوّداً بمروحة فارهة وصلّ يعلو رأسه وصدريّة تحيط عنقه ومئزر مثلث(١٥)، فسرعان ما تنطلق بنا الذاكرة إلى ترس الاحتفالات الخشبى المذهّب ذى الرسوم المفرّغة التى تمثّل الملك توت عنخ آمون على هيئة أسد يطأ بأقدامه أسيرين أفريقيين (لوحة ٦٩). وما نكاد نلقى نظرة على هذه بعد تلك حتى نجد مروحة اللويحة الأولى تطويراً لمروحة توت عنخ آمون المأخوذة عن قمة تاج البردى، وتاج اللويحة الأولى ليس إلا تحويراً للتاج المزدوج في اللويحة الثانية، ونستشعر التشابه التام بين كل من غطاء الرأس والصّل واللّحية المستعارة وقلادة الصدر فى كلتا اللوحتين، وإن انبسط الجناحان في اللويحة اليونانية بينما هما مضمومان فى المصرية. كما اختلف أبو الهول اليونانى بساقين تنتهى إحداهما بثمرة رمان والأخرى بزهرة غير مألوفة في الإيقونوغرافية المصرية وإن ظهرت فى تصاوير فنون الشرق الأدنى. كما تنبثق تحت أبو الهول من الساق التى تحمل المروحة زهرة سوسن [زنبقة] ومن الساق الأخرى زهرة بردى»(١٦).

هكذا يدحض ثروت عكاشة – ربما عن غير قصد – فكرة المعجزة الإغريقية التى هى نتاج المركزية الأوروبية الحادة فى تحيّزها للإغريق على حساب حضارات الشرق القديم. وهذا ما يضع ثروت عكاشة فى وئام وانسجام مع أحدث الدراسات التى طرحت تساؤلات جادة حول فكرة المعجزة الإغريقية.

وكما عوّدنا ثروت عكاشة فإنه يرسم الخلفية الفكرية للفن التشكيلى بريشة الفنان المفكر. أما بالنسبة للإغريق فإن هذه الخلفية تشمل: نظام الدولة – المدينة (Polis) والمذهب المثالى والمذهب الإنسانى، الرمز والجمال، الفردية والعالمية، الحرية والإمبريالية، ويصل به الأمر إلى معالجة نظرية أرسطو في الفن، ثم إنه يؤكد على حقيقة أن الفن الإغريقى تلاءم مع الواقع والعقل.

«استهدف الفن الإغريقى الإمتاع، وكان أفلاطون (٤٢٧ – ٣٣٧ ق.م) وأرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) يريان أن الفن «محاكاة» mimesis هى القانون الأساسى في إبداع الأعمال الفنية، وإن كان أفلاطون قد كتب ذلك على سبيل النقد والاعتراض لأن المحاكاة – كما يقول – تبعدنا عن الحقيقة ثلاث خطوات. فالفن ليس إلا صورة لصورة مثالية فى الكون. وتجرّنا هذه الملاحظة إلى الوقوف على مدى اتهام أفلاطون للفن بالقصور عن بلوغ الجمال الحقيقى الذى هو في نظره الجمال المثالى، فهو يحمل فى الكتاب العاشر من «الجمهورية» على الفن بوجه

عام لأنه «يزيّف صورة الواقع، ويقدّم إلينا أنموذجا مشوّها له، كما أنه أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله. والفنان يدّعى لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء، ذلك لأن عمله لايقتصر على إنتاج الأشياء المصنوعة فحسب بل إنه يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات وكل الأحياء فضلاً عن ذاته أيضاً، وكذلك الأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما فى باطن الأرض في العالم السفلى» .... لقد نفى أفلاطون معظم الشعر والأسطورة من جمهوريته الفاضلة فجاء تلميذه النابه أرسطو فردّ عليه رداً مفحماً إذ جعل المحاكاة وسيلة غريزية للتعلّم وأداة للإبداع الخلاّق الذى يُحدث التطهير[١٧].

«ثم تطور الفن الإغريقى في العصر الهيللينستى وتلاءم مع روح البحث العلمى والميل إلى التدقيق والتحقيق والدرس والصّنعة. وعلى حين كان الفكر الأثينى بتأثير فلسفة سقراط وأفلاطون قد اتجه إلى التجريد والارتباط بالمنهج الجدلى كوسيلة لبلوغ المعرفة، اتجه الفكر فى الأسكندرية وبرجامون وغيرهما من المراكز الهيللينستية إلى البحث العلمى والابتكار الذى أفاد من المنهج التجريبى. ومن هنا تغلغلت فلسفة أبيقور المادية فى مجالات الفكر الفلسفى، واستبعد أبيقور في تفسيراته للظواهر الطبيعية كافة العناصر الخارقة التى تجاوز الطبيعة والتى نسبت من قبل إلى تدخّل الآلهة، على نحو ما عبّر عنه الشاعر المسرحى ميناندروس على لسان أحد الأبيقوريين فى ملهاة «التحكيم» بقوله: «فكّروا في عدد المدن التى يزدحم بها هذا العالم وفى عدد الأفراد الذين يسكنون فى كل مدينة. أوَ تظنون بعد ذلك أن تُعنى الآلهة بهموم كل هؤلاء؟ إنها لو فعلت لما بدت حياتها لائقة بالآلهة». وهكذا تكون الأبيقورية قد أرست بذلك أساس المادية العلمية التى كانت ثمرة من ثمار البحث الهيللينستى. كذلك ألّف يوهيميروس فى عام ٣٠٠ ق.م كتابا جسوراً كان له أعمق الأثر فى إشاعة النزعة الإلحادية، فقد ذهب فيه إلى أن الآلهة فى نظر البشر، كانوا أبطالا من البشر أتوا عددا من المآثر المثيرة للتقدير والإعجاب الذى تحوّل مع الزمن إلى تأليه الناس لهم وصياغة حكايا أسطورية تدور حولهم وترمز لبطولاتهم. فهرقل كان من البَشر ثم تحوّل إلى بطل فإله. وليست قصة ابتلاع الإله كرونوس لأبنائه خشية أن يغتصب أحدهم منه عرش الألوهية إلاّ تعبيراً أدبيا عن عادة أكل بعض الآدميين للحم البشر فى الزمن الغابر.. وهكذا»[١٨].

يوجز ثروت عكاشة كل ذلك بما يسمّيه زفاف النحت إلى الفلسفة: «وبهذا ارتبط النحت وأسلوبه بمفهومات عقائدية وفلسفية أصيلة سمت به إلى ماهو وراء شكله المادى. اتسم النحت فى العصر الهيللينستى بالتحرّر والمرونة حيال القواعد الفنية المتوارثة، والقدرة على التصرف الخلاّق إزاء القوانين الجامدة والمعارف العلمية الراسخة الثابتة. فحرية الفنان تتضاءل عند تمسّكه بشكل المرئيات وحدها، أو عند خضوعه للقواعد الأسلوبية المتوارثة دون تناولها بالتعديل. فى حين أن الفنان الحر هو وحده القادر على إثراء القوانين التقليدية، وإضفاء حرارة مشاعره على

معارفه العلمية ونظرياته العقلانية. والاندفاع على رأس التيار الذى يصله بكل الموجودات من حوله دون أن يطغى علمه على انفعالاته الخلاقة»[١٩].

وعندما يصل ثروت عكاشة إلى فن العمارة يتناول الطراز الدورى والأيونى والكورنثى ثم يشرح أبعاد المعبد الإغريقى بصفة عامة ويسلّط الضوء على مصطلحات العمارة مثل الجبين المثلث أو الأفريز ولكنه يستهل هذا الكلام بقوله:

«والعمارة الإغريقية فن خصب يستهدف الوضوح ويزخر بالمعانى التى تحرّك الفكر والحسّ معاً. وحين يعكف الباحث على تقييم مبنى ما، فلن يتساوى عنده المعبد وبيت المال المستدير «ثولوس» و«المدخل» «البروبيلاى»، ولن تتعادل مقاييس تمثال أقيم للعبادة ومقاييس قربان بسيط أو تمثال دنيوى مثل «الكوروس». فثمة تقاليد دينية أو وضعية كانت تحكم إبداع الفنان، على مانرى مثلا فى لوحات النقش البارز، حين يصوّر الآلهة أكبر حجماً من أشخاص مقدّمى القرابين. ويرجع وضوح الفن الإغريقى إلى محاكاته الدقيقة للطبيعة، ومع ذلك لم تسلبه هذه المحاكاة قيمته الروحية، إذ كان التكافؤ مكفولا بين القيمتين المادية والروحية، على العكس من فنون الحضارات التى تغلب فيها المعانى الروحية الحقائق المادية، فيلجأ فنانوها إلى تحرير الأشكال بما يتناسب مع التقاليد والشعائر الدينية كالفن الفرعونى أو الهندى»[٢٠].

وإذا كان عالم الكلاسيكيات الفرنسى البارز جان بيير ڤيرنان **J.P.Vernant** الأستاذ فى كوليج دى فرانس قد ربط بين الأسطورة والسياسة فى مؤلفاته الكثيرة والمهمة، بل وفى أثناء زيارته الأخيرة للقاهرة ولقائه مع علماء الكلاسكيات المصريين[٢١]، فإن ثروت عكاشة أيضاً يعتبر الهندسة المعمارية تعبيراً سياسياً. «ولم يكن فى الإمكان تشييد مثل هذه المبانى التى تنطق أدق تفاصيلها بالإجادة دون وفرة خصيبة ورخاء مادى. فازدهار المعمار فى العالم الإغريقى هو نتاج الازدهار المادى لدويلات المدن الإغريقية التى أثرتها التجارة أو الزراعة خلال القرن السادس ق.م، مثل كورنثه المدينة التجارية وإقليم أيونيا بآسيا الصغرى. ومراكز الاستيطان في جنوب إيطاليا وصقلية حيث لاتزال بعض المعابد الكبرى قائمة في بوسيدونيا «بايستوم»[٢٢] (لوحة ٩٧)، وبعض الأطلال المهيبة الباقية فى سيلينوس، وكلها تشهد بروعة منشآت العصر العتيق فى «اليونان الكبرى» Magna Graecia فى جنوب غرب إيطاليا، كما تقدّم لنا خزانة الأثينيين بدلفى (لوحة ١٢٠) وخزانة أهل سيفنوس فى دلفى أيضاً (لوحة ١٢٤) مثالا نموذجيا للعمارة الإغريقية. وقد عمل الطغاة فى كثير من دويلات المدن الإغريقية خلال القرن السادس ق.م على تطوير العمارة، إذ انبروا يتنافسون فى تجميل المدن التى يتخذونها مقراً لحكمهم بإقامة المبانى المتميزة بالجمال والفخامة. ففى جزيرة ساموس انهمك بوليكراتيس فى إقامة المنشآت بمعاونة عدد من المعماريين من أمثال روكس وتيودوروس. وشيّد ملوك أسرة باتوس الذين حكموا كورينى = ((«برقة» فى ليبيا الحديثة) معبد زيوس في نهاية القرن السادس ق.م. فأضحى أضخم آثار الإغريق في أفريقيا.

كذلك سجّلت أثينا خطوة سبّاقة فى هذا المضمار تحت وطأة طغيان پيسستراتوس ثم ابنيْه هيپيارخوس وهيپياس الذين أرسوا فوق الأكروپول (الأكروپوليس) عدة منشآت رائعة كمعبد أثينا القديم المسمَّى بالهيكاتومپيدون، كما نجح أفراد أسرة ألكمايون المنافسة لطغاة أثينا بعد أن حُكم عليهم بالنفى فى تخليد اسم أسرتهم ببنائهم معبد أپوللو فى دلفى من الرخام لا من الحجر، فظفروا بعطف الهاتف الإلهى الذى أعانهم على العودة ظافرين إلى وطنهم. وقد عبّرت مبانى پريكليس فيما بعد تعبيراً صادقاً عن مدى ارتباط السياسة بالمعمار. وحين دحر الإسكندر الأكبر جيوش الفرس خلال القرن الرابع ق.م. واحتل أيونيا، سجّل ذكرى مروره بها بالمشاركة فى إعادة بناء معبد إفسوس – فى آسيا الصغرى – الذى كان قد أُحرق من قبل فى نفس الليلة التى ولد فيها الإسكندر – فيما يقال. وهكذا حمل المعمار وخاصة المبانى الدينية آثار التقلبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى العالم الإغريقى.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن المعماريين الإغريق كانوا يهيمون بالمناقشات الذهنية حول كل ما يتصل بفنهم. وقد دوّن بعضهم بحوثا كاملة تشرح أعمالهم الفنية منذ العصر العتيق، منهم كيرسفرون وميتاجينيس الكريتيان ومصمّما الأرتيميسيون (معبد أرتميس) في إفسوس. وكذلك الفنان تيودوروس الذى شيّد الهيرايون (معبد هيرا) فى مسقط رأسه ساموس. ونعلم أن إكتينوس الأثينى مصمّم البارثينون كان أستاذا تتلمذ على يديه تيودوروس ابن مدينة فوكايا الذى كتب فى القرن الرابع ق.م. بحثا خاصا عن المعبد المستدير ذى السطح المخروطى «الثولوس» فى دلفى. كما سجّل مصمّم ترسانة پيريه المبادئ التى سار على هديها. وكانت هذه الدراسات معروفة لڤيتروڤيوس الرومانى مهندس عصر أغسطس الذى ترك لنا كتابا باللاتينية عن «الهندسة المعمارية»، وإن يكن قد تأثر فيه إلى حد ما بأصحاب النظريات الجديدة فى العصر الهيللينستى. وعن ڤيتروڤيوس الذى تدارس فنانو عصر النهضة كتابه فى شغف كبير وصل إلينا تراث المهندسين المعماريين الإغريق خلال عصرهم الذهبى»[٢٣].

وتتجلّى براعة ثروت عكاشة ورهافة حسّه عندما يتناول الأكروپوليس والپروپيلاى والپارثنون والإرخثيون فلنرى ماذا يقول مثلاً عن البارثينون:

«ويقوم المعمار في جوهره على التعبير عن الحامل والمحمول، وأروع تحقيق لهذا المبدأ هو العلاقة بين العمود والنَّضد [أو العمود والعتب]، ذلك لأن العمود مستقل عن النّضد فى التكوين العام وليس بينهما من رابط غير التّماس فحسب، ومن شأن هذا الانفصال أن يجعل التأثير المتبادل بين العمود والنّضد شديد الجلاء. ولعل هذا هو السبب فى أن أى جدار يعدّ من ناحية الجمال المعمارى أقل تأثيراً من العمود والنّضد، فعلي الرغم من أننا فى حالة الجدار نكون أيضاً إزاء عنصر حامل وآخر محمول إلا أنهما ليْسا متمايزين بدرجة تؤدي إلى إدراك التأثير ومن المتبادل بينهما، حتى أن بعض الطرز المعمارية تلجأ بغير طائل إلى إقحام بعض الأعمدة لصق

الجدران للإيحاء إلى المُشاهد بجلاء الصّلة بين الحامل والمحمول أو بين حامل الثقل والثقل.

ومن ثم كان الفيلسوف شوبنهور محقّا فى قوله «إنه لاستيفاء أرفع درجات الجمال فى المعمار لاغنى عن أن يكون النضال بين الحامل والمحمول سجالا أو شبه سجال، فهذا هو السبب فى تفوّق المعمار اليونانى على المعمار القوطى. ففى الأول ثمة توازن فى نمو النضال بين الحامل والمحمول وفى الثانية نلمس الفوز المطلق الذى يحرزه الحامل على المحمول، حيث يختفى الخط الأفقى الممثل للمحمول ولايظهر تأثير الثقل إلاّ بطريق غير مباشر على هيئة قباب وأقواس، ويطغى الخط الرأسى الممثّل للحامل معربدا وحده مختالا بانتصاره الهائل على النضد بواسطة الدعائم المسرفة الارتفاع والأبراج الشاهقة والعناصر المحلّقة فى الفضاء دون أن تكون حاملة لشىء. وفى مقابل هذا الخروج المفرط عن المعقول ومن ثم غشيان باب الخوارق، يوازن المعمار اليونانى بين تأثير الثقل المحمول وتأثير حامل الثقل فى دقة وتناسب وفى انسجام وتناغم قلّ أن نجد لهما نظيرا من قبل أو من بعد»(٢٤).

وبلغ من دقة ثروت عكاشة وحرصه على إيضاح المعنى للقارئ أنه أصرّ فى حديثه عن الأوانى أن يعرّف القارئ بأشكال هذه الأوانى فنشر صوراً لكافة أنواعها المعروفة فى العالم الإغريقى الرومانى (ص ٥٦٥).

ثالثا: بين جنبات الإمبراطورية الرومانية

يتبع ثروت عكاشة نفس المنهج فى تعامله مع «الفن الرومانى» [المجلد الأول، عدد الصفحات ٤٠٨، المنشور بالهيئة العامة للكتاب] إذ يبدأ بالحضارة الإتروسكية بوصفها وريثة الشرق والحضارة الإغريقية وسلفاً للحضارة الرومانية. ولقد وصلت بعض عناصر الحضارة الشرقية والحضارة الإغريقية إلى روما عبر إتروريا موطن الإتروسكيين ولقد مرّت الحضارة الإتروسكية بالمراحل التالية:

٧٠٠ – ٦٢٥ : التأثير الشرقى.

٦٢٥ – ٥٧٥ : المرحلة الأرخية (العتيقة) ووصول التأثيرات الإغريقية.

٥٠٠ ق. م : هزيمة إتروريا على يد هيرون طاغية سراقوصة (سيراكوساى) بصقلية عام ٤٧٤ ق.م. وفقدان الثقل الاقتصادى والبحرى والثقافى.

ثم ينطلق ثروت عكاشة فى رحاب الحضارة الرومانية النامية على حساب الإتروسكيين وغيرهم من سلالات إيطاليا وخارج حدود إيطاليا. فيبدأ بتحديد طبيعة الحضارة الرومانية مستهلاً بالأبيات الشهيرة الواردة فى الكتاب السادس من «الإينيادة» لأمير الشعر اللاتينى ڤرچيليوس(٢١٥) وهى القائلة:

«قد ينحت الآخرون – بمهارة أكثر تفوّقا – تماثيلَ من البرونز

يجري في عروقها الدم، إني أؤمن بذلك حقاً،
وقد يشكّلون من الرخام وجوها تنبض ملامحها بالحياة،
وفى ساحات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع ببراعة أكثر
وقد تصف أقلامهم أفلاك السماء ومداراتها، وقد يلمّون بمطالع النجوم.
أما أنت أيها الرومانى فرسالتك هى أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك.
وبراعتك هى أن تنشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين
وتدحر المتغطرسين»

كان المثل الأعلى الرومانى شأنه شأن اللوائح الإدارية هو التنسيق والاستقرار، وكان الفنان الحقيقى عند الرومان هو المهندس المعمارى، والشاعر الحقيقى هو المؤرخ، والفيلسوف الحقيقى هو المشرّع. لقد فرض الرومانى إرادته على الأسرة والمجتمع والطبيعة، فقمع نزعة السلب بتشريع القانون، وفجّر فى أعماق المجتمع روح الفتوّة والمغامرة الجسورة التى تعينه على فتح البلاد المجاورة، ليفلت من حيّز البيئة الضيّق وليفسح المجال أمامه، وحيثما خطا خطوة أخذ فى شق الطرق وتشييد المبانى والهيمنة على السهول والجبال والبحار متنقلاً من مكان إلى آخر أكثر اتساعاً وانفساحاً»[٢٦].

ويقرن المؤلف ذلك بالحديث عن طبيعة الفن الرومانى المعبّر عن هذه الحضارة فيقول:

«على أن الرومانى كان مع ذلك فناناً فى موقفه ذاك دون أن يدرى، فلا شك أن الأغراض التى أقيمت من أجلها هذه المبانى كانت تتأرجح بين المادية والواقعية، وبين الأنانية والوحشية، غير أن كل بناء قد واءم الهدف الذى شيِّد من أجله مواءمة فذّة جعلته ينبض بتزاوج غامض بين جماله الشكلى ونفعه العملى. وما أكثر ما شهدنا هذا التآلف الرائع بين أجزاء المبنى الواحد حين ترتبط قاعدة المعبد بواجهته المثلثة، وينسجم أسفل الدرج مع قمته، ويتعانق فى المعبد جانباه المادى والمعنوى»[٢٧].

لقد سبق الإغريق الرومان فى مضمار الحضارة واتخذ الرومان من الإغريق أساتذة ونماذج تُحتذى. ولذا كانت الأصالة هى من المشكلات العويصة فى مسيرة الحياة الرومانية الثقافية والفنية والأدبية وهى لاتغيب عن كتاب «الفن الرومانى» إذ جاء فيه:

«ولم يرض الرومانى عن النهج اليونانى فى تلوين مبانيه بالمُغرة والأحمر القانى والأزرق والأخضر الذهبى مما يجعلها تتلألأ فى ضوء النهار، ولم يتقبّل بفكره ماينطوى عليه التلوين اليونانى من حركة وشرود، كما ضاقت نفسه برؤية الألوان تبهت وتتفتّت فوق رخام الأكروبول، فآثر دمجها بالمادة نفسها، وشيّد معابد يتلاقى فيها الرخام المتعدد الألوان مع أحجار الجرانيت والرخام السماقى [البورفير] والبازلت مضحّيا بالانسجام والتآلف مقابل بقاء الألوان خالدة على الجدران»[٢٨].

ولكن كان الإغريق بالمرصاد للرومان أو كما يقول ويل ديورانت «تكاثفت الهدايا

الإغريقية – أعمال الفن والفكر – مع الثروة الرومانية لتقويض دعائم دين روما وأخلاقياتها. ذلك كان سبيل هيلاس (بلاد الإغريق) للثأر – طويل المدى – من غزاتها».

ويستخلص ثروت عكاشة السّمات المميزة للرومان على النحو التالى: القدرة التنظيمية، مذهب المنفعة (أو البرجماتية) والتلفيقية بمعنى توليف عناصر مختلفة لصنع شيء جديد. وعن الفلسفة الجمالية للعمارة الرومانية يقول:

«وبلغ الرومان ذروة الفن المعمارى فى مبنى البانثيون الذى شيّده الإمبراطور هادريانوس بروما ليحل محل المعبد الذى أقامه أجريبا فى عهد أوغسطس، وهو البناء الذى مازال قائماً حتى اليوم، ويعتبر أقدم بناء ذى سقف مقبّب بقى لنا من العصور القديمة. ولايرجع جماله المعمارى إلى مواد البناء التى استخدمت فيه، ولا إلى تخطيطه ولا إلى اتساعه بقدر ما يرجع إلى جمال حجمه، وإلى دقة التناسب بين فراغاته المقبّبة المقفلة. بل لعل قليلا من المبانى القديمة على طول تاريخ العمارة قد تركت فى الفن المعمارى اللاحق من التأثير أكثر مما خلّفه هذا المبنى المهيب»(٢٩).

وعلى نفس النسق الذى لاحظناه فى كتب ثروت عكاشة السابقة حيث يشرح فنون التشكيل من خلال تناول فنون القول نجده فى «الفن الرومانى»، المجلد الأول، الفصل الرابع، يطوف بنا المؤلف فى ساحات الأدب الرومانى عبر كافة عصوره. وهو يزيّن هذا الفصل بالكثير من المقتطفات التى ترجمها من ڤرچيليوس ويروپرتيوس وهوراتيوس وغيرهم. ومن أطراف هذه المقتطفات رسالة پترونيوس الميّت إلى الإمبراطور نيرون:

«رسالة پترونيوس إلى نيرون امبراطور الرومان وسيد العالم وكبير الكهنة.

ليكونن نبأ موتى حين يبلغك خيبة أمل لك، لأنى أعلم كم كنت تتوق إلى الظفر بهذه المتعة، متعة إزهاق روحى على يديك. فأن يولد المرء فى عهدك فذلك خطل فى التوقيت، أما أن يموت فى عهدك فتلك فرحة الخلاص. قد أغفر لك قتلك لزوجتك ولأمّك وحرقك لمدينتنا روما المحبوبة، وإغراقك لبلادنا الجميلة بزخم رائحة جرائمك النتنة. ولكن شيئاً واحداً لا أستطيع غفرانه: هو الملل الذى يصاحبنى حينما أستمع لأشعارك وأغانيك التافهة وتمثيلياتك السوقية.

التزمْ بمواهبك الفريدة يانيرون فى شغفك بالقتل وبدسّ السم وارتكاب الخيانات وإشاعة الرعب. افتك برعاياك يامولاىْ. ولكنى وأنا ألفظ آخر أنفاسى أناشدك ألا تدنّس رحاب الفن بمؤلفاتك.

وداعاً، ولكن حذار أن تقترف جريمة تأليف موسيقى أخرى. افتك ماشئت بشعبك ولكن إياك أن تثير سأمه كما أثرت سأم صديقك حتى لاذ بالموت.

المرحوم
جايوس پترونيوس

أما المجلد الثانى فقد صدر عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٣ ويبلغ من الصفحات ٢٠٦ صفحات من القطع الكبير. ومن أهم ما جاء فى هذا المجلد الحديث عن فن پومپى تلك المدينة الواقعة جنوب ناپلى والتى كان البركان قد دفنها عام ٧٩ م فبقيت آثارها وڤيلاتها وتماثيلها بل وأناسها كما كانوا لحظة انفجار البركان وإلى الآن:

«وعندما انزاح الستار لأول مرة عن فن پومپى أجّج ذلك حماساً شديداً، غير أن الاهتمام بتفسير الأساطير المصوّرة شغل الباحثين فترة طويلة عن موضوع دراستهم الجوهرى وهو القيمة الفنية للتصاوير ذاتها، إذ طغت اهتمامات علماء الآثار على التقدير الفنى. ولايغيب عن الذهن أن معظم هذه اللوحات التصويرية والزخرفية كانت فى الأصل مصوّرة على الجدران، وأن كل مجموعة منها كانت تشكّل زخرفة متكاملة لإحدى القاعات، غير أن انتزاع هذه اللوحات من مكانها وعرضها متفرّقة بالمتاحف قد أفقدها وحدة التكوين التى كانت تجمعها، وفصم عرى الترابط بين هذه الصور بعضها بعضا، فانعدم الاتساق الذى انطوى عليه التوزيع الأصلى الشامل للخطوط والألوان على الجدران الأربعة للقاعة، وبدت وكأنها مجزوءات منعزلة لاتشدّ الانتباه إلى القيمة الفنية الحقّة للوحات مجتمعة حتى وقت جد قريب حين حظيت بوضعها اللائق بين فروع الفن القديم. ونحن لانعرف عن تصاوير عمالقة فن التصوير الإغريقى أمثال پوليجنوتوس وزوكسيس وپاراسيوس وأپلليس سوى تلك الأوصاف النابضة بالحيوية التى سجّلها الكتّاب القدامى، وهو ماحدث أيضاً مع معظم الفنانين اليونانيين الكبار اللاحقين، فليس بين أيدينا من آثارهم إلا أسماؤهم المصحوبة بالتقدير مع نذر قليل من معلومات وصلتنا عن أسلوبهم فى الرسم وعن موضوعات تصاويرهم مما لايتيح لنا الإقدام على محاولة لتقييم فنّهم من الناحيتين الجمالية والتقنية، وسيبقى مرجعنا الوحيد فى ذلك هو پلينيوس الذى لايمكن إنكار جهوده المضنية فى جمع المعلومات عن الفن القديم ضمن كتابه «التاريخ الطبيعى» وإن جاء نصيب الفنانين من موسوعته بالغ الضآلة، فهو فى حديثه عن فنان يدعى فابيوس پيكتور مثلا يكتفى بقوله إنه كان أول من حمل هذا الاسم فى أسرته وقام بتزيين معبد سالوس بروما. وعندما ذكر فناناً آخر من أصل فارسى يدعى توربيليوس أشار إلى أنه كان يرسم بيده اليسرى فحسب، واقتصر فى تعليقه على فنان آخر اسمه لابيو بأن رسومه الشبيهة برسوم الأطفال كانت لوحات ترويحية. على أننا لحسن الحظ قد ظفرنا بمعلومات أوفر عن مصوّري عهد أوغسطس وبواكير العصر الامبراطورى، من بينها أن الفنان آريليوس كان يستعين بمحظياته نماذج لتصوير وجوه الربّات مُضْفياً عليهن ملامح عشيقاته. وكذلك فعل من بعده المصوّر الذى رسم الإله ديونيسوس فى «ڤيلا الطقوس السرّية»، فضلاً عن مصوّر آخر هو لوديوس الذى يتفق كل من ڤتروڤيوس وپلينيوس فى الرأى حول تألّق فنه وتميّزه فى عهد أوغسطس، وفى أنه كان أول من ضمّن تصاويره الزخرفية مناظر مستوحاة من الطبيعة تجمع بين طرقات المدينة ومبانيها وبين حقول الريف وبساتينه. أما الحالة

الوحيدة التى نستطيع أن نعزو فيها عملاً كبيراً إلى فنان بعينه فى ثقة وطمأنينة فهى حالة المصور فابوللوس الذى ازدهر إنتاجه فى عهد نيرون، إذ نتعرّف على زخارفه «بالبيت الذهبى» من خلال رسوم وصور مستنسخة لها بالألوان المائية، وجميعها جديرة بأن تجعل من هذا الفنان الفذ رائداً طليعيا لأساطين الفن الإيطاليين الذين قاموا فيما بعد بزخرفة جدران وسقوف القصور والكنائس. ويروى عن فابوللوس أنه ارتدى عباءة التوجا وانكبّ على زخرفة جدران البيت الذهبى وسقفه غافلاً عن العالم من حوله حتى أضحى القصر الامبراطورى على حدّ ما شاع وقتذاك «السجن الذى اختاره بنفسه لنفسه» لكأنه كان النموذج الذى احتذاه خلفه ميكلانجلو بعد خمسة عشر قرناً حين اضطجع على ظهره مختاراً لمدة أربعة أعوام لرسم لوحات سقف مصلّى سيستينا»(٣٠).

ولعله من المفيد الآن أن نتوقف بعض الوقت عند قضية مهمة شغلت ثروت عكاشة وهو يتناول فن التصوير الرومانى الجدارى ونعنى جبانة پايستوم. يعرض المؤلف القضية قائلا: «تكتظ ضواحى پايستوم بجبانات من مختلف العصور ابتداء من العصر النيوليثى (= الحجرى الجديد) حتى القرون الوسطى. ولم تسفر حفائر ماريو ناپولى فى هذه الجبانة - باستثناء مقبرة الغطّاس - إلاّ عن مقابر عارية الجدران ترجع إلى القرن الخامس ق.م. فى الفترة التى كانت پايستوم تسمّى خلالها «پوسيدونيا»، وكانت مستعمرة إغريقية فى «ماجنا جريشيا» مضى على تأسيسها ما يربو على مائة عام،. ولم يكن أهالى لوكانيا الجبليون قد انحدروا بعد من مرتفعاتهم لطرد المستوطنين الإغريق. وكانت تجارة پايستوم أشدّ ازدهاراً من ثقافتها، وكان كل ما بها إغريقيّا: النظم والتقاليد واللغة والطقوس والفنون. والجدير بالملاحظة فى كافة مراحل التاريخ أن القيم الثقافية النابعة من العاصمة الحضارية غالبا ما تكتسب فاعليتها وتزداد رسوخا وقوة فى مستعمراتها حتى بلغ الأمر ببعض الضالعين فى ميدان الإغريقيات أن يؤثروا أجمل معابد پايستوم الثلاثة ويفضّلونه على معبد الپارثينون فوق صخرة الأكروپول وهو المعاصر له (لوحة ٦٢٤). وما كاد شعاع الشمس يتسلّل إلى جوف المقبرة رقم ٤ بعد كشف غطائها حتى جلّى للعيون ذلك التصوير الجدارى الذى مضى عليه ألفا عام وخمسمائة مغمورا بالظلام. فظهرت تصاوير جدارية «فريسك» مذهلة النضارة فى حالة سليمة تماما تصوّر مشاهد للولائم الجنائزية والطقوس الإغريقية التى ظلّت محتفظة برونقها حوالى ألفين وخمسمائة عام. ويذهب البروفسور ماريو ناپولى إلى أن هذه الصور تختلف عن صور المقابر اللوكانية التى تم الكشف عنها بالمنطقة بعد ذلك بعام، وتقترب من الرسوم المصورة على الأوانى الخزفية الإغريقية فى العصر الكلاسيكى. فعلى الجدارين الطوليين للمقبرة نرى مشهدا مزدوجا لوليمة جنائزية بألوان حمراء وسوداء وصفراء وزرقاء، وقد بدا عشرة مدعوين جنائزيين ملتحين يرتدون الأكاليل على الأرائك يصغون إلى الموسيقى ويمارسون عادتهم المشهورة «كوتابوس» وذلك بتبادل تفريغ أقداح النبيذ بين بعضهم البعض بحركات غاية فى المهارة، كما ينضح المشهد بلمسات جنسية واضحة (لوحة

٦٢٥ ، ٦٢٦) . وعلى الجدارين العرضيين يبدو عازف المزمار يقود الموكب الجنائزى بينما يصبّ الساقى الخمر.

وما من شك فى أن هذه الرسوم بتصميمها البالغ الانسجام، وبالاستخدام الرهيف للون الذى تتفاوت درجاته فى غضون اللوحة تفاوتا طفيفا تقدّم الدليل على التقدم الكبير لتقنيات فن التصوير بين مصوّرى پايستوم. إلا أن البروفيسور ناپولى يُرجْع أهمية هذه الفريسكات إلى أنها تعرض طقوس الإغريق القديمة المتعلّقة بالحياة والموت، ومن ثم ذهب إلى أنه يقف أمام أول لوحات إغريقية أصيلة مصوّرة تشاهدها عينا رجل من عصرنا الحديث.

وإذ كان السطح السفلى للغطاء الحجرى للمقبرة يحمل صورة فتى عار محلّق بين السماء والبحر حيث يقفز إلى الماء من منصّة مرتفعة بين شجرتين، وهو موضوع فنى عجيب وغير مألوف، سميّت المقبرة التى يرجع تاريخها إلى عام ٤٨٠ق.م. على الأكثر باسم مقبرة الغطّاس (لوحات ٦٢٧أ، ب ملونة) . ويذهب البروفسور ناپولى إلى أن لوحات مقبرة الغطّاس هى النموذج الأول والوحيد للتصوير الكلاسيكى الإغريقى مستنداً إلى نتيجة فحص طراز الصور المرسومة على أوان وجِدت بالمقبرة منها قنينة زيت «ليكيثوس» ذات خلفية سوداء لم تستعمل قط، مما يرجّح أنها صنعت وقت الدفن، وزينت بزخارف المراوح النخيلية حول أسفل العنق، وتُعدّ نموذجاً للقنينة التقليدية التى كانت أتيكا تصدّرها لمستعمراتها الإيطالية بأعداد وفيرة. كما يدلّل على رأيه بالتفاصيل التشريحية الدقيقة وخاصة فى رسم عين الغطّاس وعضلات البطن التى استلهمها الفنان من فن النحت مما نجد له مثيلا فى أوانى العصر ذاته كمنجزات مصوّر «نيوبيد» على ممزاج النبيذ الطستى «كراتيرون» الموجود بمتحف اللوڤر (لوحة ٥٠٤، ٥٠٥) . ويذهب البروفسور ناپولى أيضا إلى أن كافة صور مقبرة الغطّاس إغريقية بحتة صُنعت بأيدى مصور إغريقى من اليونان الكبرى فى جنوب إيطاليا. ويؤيد فرانسوا ڤيلار هذا الرأى بقوله: «لم يصل إلى علمنا وجود أى تصوير إغريقى أصيل حتى بريشة فنان مغمور إلى أن اكتشفت حديثا فى پايستوم مقبرة مصوّرة تصويرا رائع التعبير يرجع تاريخه إلى عام ٤٨٠ ق.م».

وثمة رأيان فى تفسير تصوير هذا الغطّاس: أولهما أن أحد المواطنين من غير الإغريق – وأغلب الظن أنه كان من الأعيان – كان قد نال شرف الدفن طبقا لتقاليد بلاده مع لمسة من فن المستعمرين الإغريق. على حين يعارض الرأى الآخر هذا التفسير بالنسبة لتصوير الغطّاس باعتباره تمثيلا للفكرة الفيثاغورية عن «الغطس الشعائرى» ويذهب إلى أن صاحب المقبرة كان إغريقيا منتسبا لمذهب الفيثاغوريين فى پايستوم وكان هذا المذهب ذائعا فى اليونان الكبرى بجنوب إيطاليا. وترمز فكرة الغطس إلى التعميد وفق العقيدة الأورفية لنيل الخلود بعد الموت بالتطهير فى الماء.

ولقد لعبت الصُّدفة دورها فى اكتشاف هذه الآثار عندما قرّر أحد المزارعين زراعة أرضه

خرشوفا، الأمر الذى تطلّب أن يغوص بسكين محراثه إلى أغوار أبعد عمقا من السنوات السابقة فاصطدم سلاح المحراث فى أغسطس عام ١٩٦٩ بأول مقبرة. وتم الكشف خلال الشهور الثلاثة التالية عن قرابة مائة مقبرة أكثر من نصفها مزدان باللوحات المصورة، نقل منها مائتا تصوير جدارى إلى المتحف من بينها مائة وخمسون بحالة جيدة. وتحمل هذه اللوحات صورا لسباق مركبات تسحبها جياد أربعة (لوحة ٦٢٨ ملونة) ولمناظر صيد ولفرسان مزهوين فوق صهوات جيادهم (لوحة ٦٢٩ ملونة) ولمشاة بأسلحتهم الثقيلة، وبصفة خاصة للمناظر الأسطورية مثل مشهد لخارون ملاّح نهر ستيكس فى الجحيم (لوحة ٦٣٠)، ولتقديم القرابين (لوحة ٦٣١)، ولعودة المحاربين الظافرين إلى ذويهم (لوحة ٦٣٢)، ولعديد من الحيوانات الأسطورية الخرافية. وتحمل هذه اللوحات الدليل على طرازها الخاص، فهى إذا لم تكن إغريقية بحتة فهى لا شك مطبوعة بتأثيرات هيللينية تجمّلها لمسات محلية بديعة. وعندما صوّرت هذه اللوحات عام ٣٤٠ ق.م. كان «الغطّاس» يرقد فى مثواه الأخير منذ أكثر من مائة عام وأربعين، وكانت بايستوم قد تحوّلت عن طابعها الإغريقي منذ نصف قرن وإن بقيت النماذج الإغريقية معروفة ومألوفة ينعم بها الذوّاقة والفنانون. وقد عثر فى إحدى هذه المقابر على آنية مصوّرة بتوقيع بيثون الذى كان هو وأستياس أشهر مصوّرى بايستوم. ومن يدرى لعل أحدهما أو كلاهما قد اشترك فى تصوير هذه اللوحات الجدارية وإن لم نملك أى دليل على ذلك.

ويستطرد د. ثروت عكاشة قائلا: «وقد تردّدت كثيرا فى الأخذ برأى البروفسور نابولى الذى ذهب فيه إلى أن لوحات مقبرة «الغطّاس» هى النموذج الحق والأوحد للتصوير الإغريقى خلال العصر الكلاسيكى، والذى عشنا قبل اكتشاف مقبرة الغطّاس نكتفى بالقراءة عنه فى كتابات الأقدمين ونتلمّس إيحاءاته فى تصاوير الأوانى الباقية من العصر الكلاسيكى، كما توقّفت كثيراً عند الحجج التى ساقها فى النشرة التى أصدرها عن حفائره، ثم فى كتابه الأخير «بايستوم». وقد حفزتنى هذه الحيرة إلى عقد العزم على لقائه ومناقشته فيما اعتمد عليه من براهين، ولم أزل أدبّر الأمر لذلك حتى التقيت به فى متحف نابلى القومى حيث يعمل، فبسطت له وجهة نظرى التى تتلخص فى وجود وشائج قربى شديدة بين أسلوب التصوير فى المقابر اللوكانية وأسلوب لوحات القرن الرابع التى اكتشفها عام ١٩٦٩، فهو لا يبعد كثيرا عن الأسلوب الإتروسكى. وليس يعنى هذا إلاّ أن الروح المتأيطلة (نسبة إلى إيطاليا) هى التى طغت على التصوير فى كل من وسط إيطاليا لدى الإتروسك وجنوب إيطاليا فى لوكانيا وأبوليا وكومايا. وإذا كنا لاننازع فى تأثر هذه الروح بأساليب وموضوعات وافدة من اليونان فإننا نجد أن هذه التأثيرات اليونانية لم تبعد بها عن أصالتها الإيطالية. أما فيما يتصل بمقبرة الغطّاس من القرن الخامس فقد أبديت تحفّظى بصدد رأيه، إذ بصرف النظر عن الحجّة القائلة باغتراف التصوير الإتروسكى موضوعاته فى لوحات المقابر من مصادر عقائدية تختلف عن موضوعات مقبرة

الغطّاس المستوحاة من وقائع الحياة اليومية، فإننا لانعرف للإغريق تقليدا معينا فى تزيين مقابرهم بالرسوم الجنائزية، بل إنهم لم يتركوا ما يشير إلى اهتمامهم بتصوير الجدران الداخلية للمقابر. فقد كانوا يكتفون فى تخليد موتاهم بإقامة النصب التذكارية ذات النقوش البارزة الملونة على جوانبها، أو بتقديم نذور على هيئة التماثيل الخشبية. وليس خافيا أننا لم نعثر قط على قبور يونانية ذات لوحات مصوّرة جنائزية إلاّ منذ القرن الرابع ق.م، وفى منطقة البحر الأسود أو على تخوم «اليونان الكبرى» بالقرب من أبوليا وتارنتوم فى جنوب إيطاليا».

ويضيف د.عكاشة «كذلك لم أخف على البروفسور نابولى شكّى فى رأيه بأن فحص صور القنينة «ليكيثوس» التى وُجدت بمقبرة الغطّاس دليل على انتمائها للقنينات التى كانت تصدّرها أتيكا لمستعمراتها الإيطالية وذلك لمجرد تماثل تفاصيلها والتفاصيل التشريحية الدقيقة فى الأوانى الإغريقية المنتمية لذلك العصر. فليس خافيا أن فن صناعة الأوانى المصورة كان قد بلغ أيامها ذروة الإتقان فى وسط إيطاليا وجنوبها، وأنه كان يستوحى نماذجه من المنجزات الإغريقية ويضيف إليها لمساته المحلية، مصوّرا عقائده الإقليمية وطقوسه الدينية دون تخلٍّ عن الموضوعات الإغريقية الأثيرة. وإن متاحف العالم لتحفل بالأمثلة على ذلك حتى لانجدنا معها فى حاجة إلى دليل جديد. حقا لقد أشار لى البروفسور نابولى إلى مشهد بمتحف نابلى على إحدى الأوانى الإغريقية بدت فيه بعض الشخوص متكئة على الأرائك تتناول الشراب ليبرهن على الصلة التى تربط بين هذا المشهد ومشهد الوليمة فى الصورة الجدارية بمقبرة الغطّاس، غير أنى لم أر فى هذا التشابه دليلا يصلح لإطلاق النظرية التى ينادى بها معلنا عن أن التصوير الجنائزى على جدران المقابر كان معروفا عند الإغريق، فما أكثر ما ظهرت مشاهد متشابهة فى حضارات مختلفة وبلاد مختلفة خلال عصور مختلفة دون أن نجد فى هذا أو ذاك دليلا قاطعا على انتماء هذه لتلك. وإذا كنت قد أيّدت رأيى بالإشارة إلى الطابع السردى الإخبارى فى لوحات مقبرة الغطّاس والذى لم نعهده فى التصوير الإغريقى، على حين أنه كان طابعا متأيطلا ولم يلبث أن صار قَسَمة رئيسة من قسمات النقش الرومانى، فإن البروفسور نابولى لم يقدّم من الإيضاحات ما يكفى لتبديد حيرتى. وقد وجدت خلال مناقشاتنا سنداً لى فى شخص البروفسور فرانشسى مدير المتحف القومى بنابلى الذى شاركنى ما ذهب إليه فكرى من آراء، وقاسمنى ما ساور خيالى من شكوك.

ولقد انتهزت فرصة مشاركتى فى المؤتمر الإيطالى – المصرى الثالث – الذى تنظمه الجمعية المصرية للدراسات اليونانية الرومانية مع الجانب الإيطالى – المنعقد بروما فى الفترة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ كى أعرض هذه القضية بتفصيلاتها على أعضائه المتخصّصين فى مختلف مجالات الفنون اليونانية الرومانية، مطالبا بحسم هذا الموضوع، فاقتنع الجميع بما سقته من حجج، كما انبرى رئيس الجلسة[٣١] مؤيداً ما ذهبت إليه من وجود وشائج شديدة بين أسلوب التصوير فى المقابر اللوكانية وأسلوب التصوير المتأيطل فى لوحات القرن الرابع ق. م.

المكتشفة عام ١٩٦٩ والذى لايبعد كثيرا عن الأسلوب الإتروسكى»[٣٢].

وهكذا نجح ثروت عكاشة فى دخول معترك الدراسات الأثرية المتخصّصة مجادلا ومناوشاً بفروسية ونبالة واقتدار.

ويشمل جذور التصوير الرومانى فى جنوب إيطاليا أو اليونان العظمى Magna Graecia ملامح التصوير الرومانى من حيث الأدوات والتقنيات والخصائص المميزة ولاسيما النزعة الانطباعية وطرز الزخرفة الكامپانيّة ثم فن التصوير فى روما. ويعود لتناول التصوير الجدارى فى كامپانيا ويستعرض تصوير الأساطير والأحداث التاريخية والأعمال الشعرية مثل الملاحم بما فيها من آلهة وأبطال وطقوس ويقف طويلاً عند صور الشخوص أو فن الپورتريه.

«ولم يقتصر مصورو پومپى على تصوير السيدات والفتيات الأنيقات فحسب بل أقبلوا أيضاً على تصوير جماعة محدثي الثراء من التجار والحرفيين ورجال الأعمال الذين كانوا يصرّون على أن تكون صورهم شبيهة بهم تمام الشبه مما حدا بمصور الپورتريه فى پومپى إلى أن ينمّى قدرته التعبيرية على نحو رائع. ومن الأمثلة البديعة على هذه الواقعية الشديدة صورة تعدّ من أنجح أعمال التصوير الشخصى بيومپى، وإذ كان المنزل الذى وجدت به هذه الصورة متصلاً بمخبز فقد ثبت بما لايقبل الشك أننا بصدد صورة خبّاز وزوجته (لوحة ٤١٢). والرجل خشن القسمات ناتىء عظام الوجنتين له لحية دقيقة الشعيرات تشي سحنته بأنه ريفي محدود الذكاء شديد الاهتمام بعمله، على حين تنبثق من عينى المرأة العسليتين النجلاوين أمارات الذكاء الحاد. ولايجوز أن يخدعنا منظر الرجل وهو يقبض على لفافة الأوراق أو منظر زوجته التى تتأمل اللوح المفتوح المعدّ للكتابة أمامها والقلم مرتكز على شفتها وكأنها تستحضر فى ذهنها ما ستخطّه على اللوح، فهما من غير شك ليسا من أهل الفكر والقلم، وأغلب الظن أن التظاهر بالاهتمام بأمور الفكر والأدب كان شائعاً بين أفراد الطبقة الحديثة الثراء فى پومپى، وخاصة حين يجلسون إلى المصوّر لرسم صورهم الشخصية مثلما اعتاد أبناء الطبقة الوسطى بيننا نحن المحدثين فى مستهل هذا القرن الوقوف للتصوير الفوتوغرافى إلى جوار منضدة مرتفعة يعلوها إناء زهور أو الجلوس مع وضع اليدين على الركبتين بما يشبه التماثيل المصرية القديمة.

ولقد التزم فن تصوير الشخوص لدى الرومان بعنصرين رئيسيين فى كلا الأداء والتنفيذ، أولهما استيفاء كافة العناصر الواقعية المرتبطة بالشخص صاحب الصورة أو التمثال، وثانيهما الإحساس بالقيم التشكيلية ومن ثم إضفاء التآلف والتناغم على الصورة، وهو ما يميّز الطابع التشكيلى للصورة الشخصية ويسبغ عليها الملامح الرومانية الأصيلة[٣٣]».

ومن الأجزاء الشائعة فى هذا المجلد صور المسرح (ص ٥٠٨ – ٥١٢) وصور الحياة اليومية (ص ٥١٣ – ٥٣٢) والمناظر الطبيعية وفكرة المنظور فى التصوير الرومانى. ويخصّص المؤلف الفصل التاسع كله للمسرح الرومانى، من بداياته الشعبية الأولى إلى مراحل متقدّمة فى

تطوره فى عصر پلاوتوس وترنتيوس وصولاً إلى المسرح فى العصر الامبراطورى أى أيام سينيكا.

وصفوة القول فيما يتصل بمؤلفات ثروت عكاشة عن الحضارة الإغريقية والرومانية إنه قد سدّ ثغرة هائلة فى المكتبة العربية التى تفتقر إلى أى كتاب عن فنون الإغريق والرومان. وفيما عدا الرسائل الجامعية فى الآثار الإغريقية والرومانية التى تحفل بها المكتبات الجامعية ولاترى النور خارج إطار الحرم الجامعى فإن مؤلفات ثروت عكاشة قد أطلعت رجل الشارع الثقافى العادى على كنوز الفنون عند الإغريق والرومان، حيث شرح له المؤلف الأبعاد السياسية والدينية والاجتماعية لأعمال النحت والعمارة وعلاقة كل ذلك بفنون القول من شعر ونثر. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن مجمل مؤلفات ثروت عكاشة فى التراث الإغريقى الرومانى يعدّ أول موسوعة عربية كلاسيكية.

أضواء ساطعة على العصر البيزنطى والعصور الوسطى المظلمة

وكما سبق القول فإن ثروت عكاشة يسبق الدراسات المتخصّصة فى بعض الأحيان ويواكبها على الأقل دوماً. ويصدق هذا أول ما يصدق على كتابه «الفن البيزنطى». إذ هناك فجوة فى المكتبة العربية فيما يتعلق بالدراسات البيزنطية لغة وأدباً وفناً. بل يمكن القول إن هذه الدراسات لم تحظ بالعناية الكافية فى أوروبا نفسها إلا مؤخراً. وسادت الجامعات الأوروبية بعض الأفكار الخاطئة عن بيزنطة وحضارتها ولم تصحّح هذه الأخطاء إلاّ فى القرن العشرين. وهناك الآن رد فعل أوروبى قوى لإعادة صياغة المسلّمات الموروثة عن بيزنطة، فأسّست معاهد متخصّصة ومراكز علمية للبحوث البيزنطية وأقيمت ندوات ومؤتمرات دولية حول تراث بيزنطة[٣٤].

ومن أهم الدول المهتمة بذلك الفرع من الدراسات اليونان التى تعتبر نفسها وريثة بيزنطة الشرعية. أما بالنسبة للمكتبة العربية وفى حدود علمنا لايوجد كتاب واحد عن الأدب والحياة الثقافية فى بيزنطة مع أهمية مثل هذا الكتاب، لأن الحضارة العربية الاسلامية احتكت أول ما احتكت بفقهاء بيزنطة وعرفت التراث الإغريقى عن طريق علمائها. وهذا مادفعنا إلى أن ندخل مؤخراً فى قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بجامعة القاهرة مادة «الأدب البيزنطى».

ومن هنا يحتل كتاب ثروت عكاشة «الفن البيزنطى» الصغير نسبياً (٢٨٨ صفحة من القطع الكبير – دار سعاد الصباح للنشر ١٩٩٣) مكانة بالغة الأهمية حيث يقف منفرداً فى المكتبة العربية.

من المسلمات التى رسخت فى الأذهان وتتجه الدراسات الحديثة لدحضها ماجاء على لسان شارل لوبو فى كتابه «تاريخ الامبراطورية اللاحقة»، فمعنى عنوان الكتاب نفسه يعنى أن بيزنطة تعادل الاضمحلال. وهذا ما نجده فى مقولة ڤولتير «ماأبشع هذا التاريخ وأكثره إثارة للاشمئزاز». أما جيبون صاحب الكتاب العمدة «اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها» فقد اعتبر تاريخ بيزنطة قصة مملّة ورتيبة مليئة بالمآسى والانحطاط. بعض المؤرخين إذن اعتبر العصر

البيزنطى مرحلة لاحقة للامبراطورية الرومانية وبعضهم الآخر ضمّها للعصور الوسطى التى تبدأ برأيهم من القرن الثالث الميلادى.

وفى دفاعه عن بيزنطة يرسم ثروت عكاشة خلفية تاريخية شائقة وشاملة لأنها تحفل بالتحليل الدقيق للشخصيات سواء الأباطرة أم زوجاتهم مثل ثيودورا وصوفيا وإيرينى[٣٥]، ويعقب المؤلف على ذلك بالقول:

«وقد يتضح لنا من هذا كله عدم صواب الحكم المتعجّل على الحضارة البيزنطية، فلاشك فى أن كتب التاريخ والحوليات رغم ماحوته من رتابة وملل لم تلتفت إلى بعض جوانب الحضارة البيزنطية الجديرة بالإنصاف، إذ كانت حضارة خصبة متنوعة متعددة ترفّ بالحياة...، فلم تكن القسطنطينية هى المدينة الوحيدة الجديرة باسمها فحسب فى أوروبا بل كانت بحق بمثابة باريس العصور الوسطى»[٣٦].

ومن النقاط المثيرة فى كتاب «الفن البيزنطى» الحديث عن نشأة بيزنطة: «وقد أسس مدينة بيزنطة – تلك البلدة اليونانية الصغيرة الواقعة على ضفاف البسفور – فى عام ٦٥٧ ق.م ملاّحون من مدينة ميجارا اليونانية، وعندما أحسّ أباطرة الرومان بحاجتهم إلى عاصمة إدارية جديدة للدولة بعد أن غدت روما على مدى بعيد من جبهتى الحدود اللتين كانتا تتعرضان لتهديد مستمر، وهما الحدود الأرمينية السورية وحدود الدانوب، جعل مكسيميان ميلانو عاصمة لحكمه وجعل دقلديانوس نيقوميديا فى الشرق عاصمة له، ثم حاول قسطنطين أن يعيد بناء طرواده من جديد، ولكنه مالبث أن انصرف عنها إلى بيزنطة التى كانت لها مزاياها الجغرافية والاقتصادية والاستراتيجية، ومن ثم أعاد تخطيط مدينة بيزنطة وبناءها، وتم له ذلك فى الحادى عشر من مايو ٣٣٠م.

وعلى الرغم من أنه سمّاها «روما الجديدة» إلا أن المواطنين أصرّوا على تسميتها بالقسطنطينية تخليداً لذكرى مؤسّسها. ولكى يشجّع قسطنطين الناس على الإقبال على تعمير المدينة وهب العامة «الخبز» وهيّأ لهم «الملاعب» على غرار ما كانت عليه الحال فى «روما القديمة». وعلى حين كان القسم الغربى من الامبراطورية بدءاً من إقليم إلليريا تشيع فيه اللغة اللاتينية كانت اللغة اليونانية هى الشائعة فى الشطر الشرقى. وقسطنطين هو صاحب مرسوم ميلانو الشهير الذى صدر عام ٣١٣م وأقرّت فيه الدولة بالمسيحية عقيدة وبالمسيحيين مواطنين، بعد أن بدا له فى منامه صورة الصليب وضّاءة فى السماء يحمل عبارة «بهذا يكون النصر لكم»، ومن ثم أمر قسطنطين باستخدام اللواء المسيحى «لاباروم» Labarum الذى كان فى الأصل لواء الحرب الرومانى بعد أن زيّنه بعلامة المسيح Chi-Roh P، وذلك قبيل خوضه معركة جسر ميلڤيا عام ٣١٢م ضد خصمه

[الصور على الصفحات التالية:]


(١) البارتينون من الجهة الشمالية ـ الشرقية.


(٢) مسرح ديونيسيس بأثينا، إفريز من النحت الشديد البروز، إضافة من العهد الروماني .

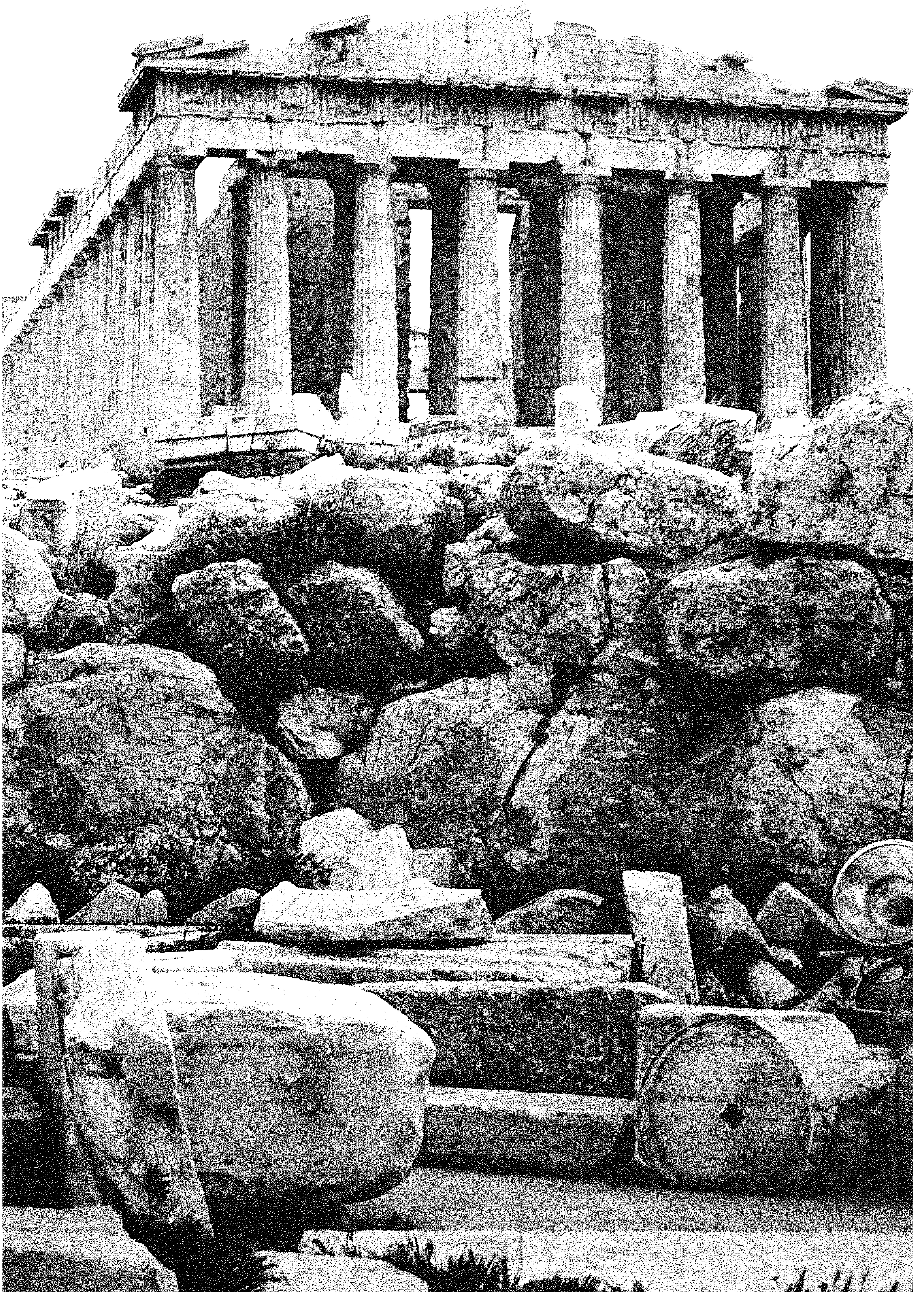
(٣) البارتينون. أكروبول أثينا.





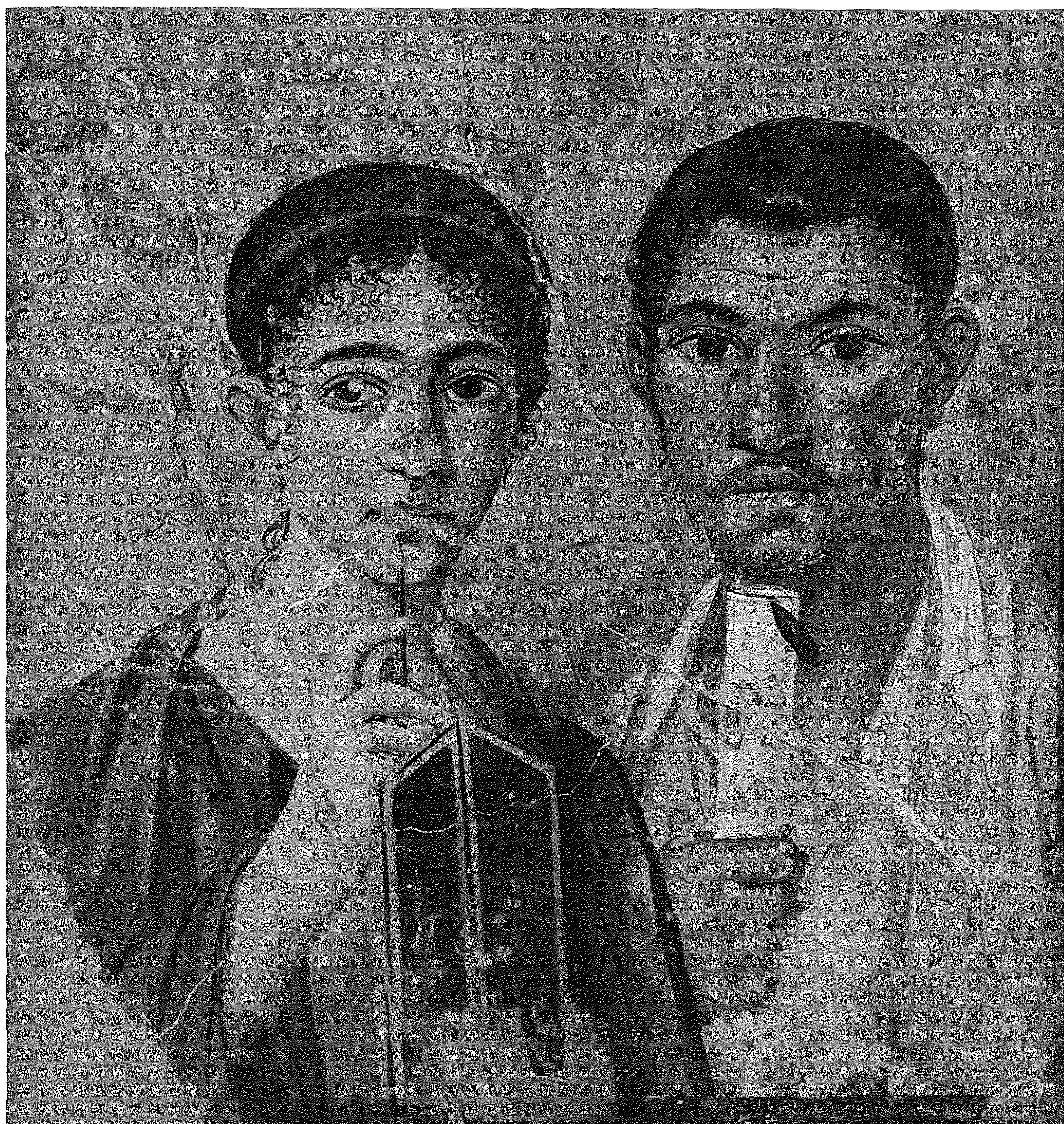








[أعلى:] صحن من أثينا عليه رسم لمايناديس إحدى عابدات باكخوس، القرن الخامس ق.م.، ميونيخ. فن يوناني



[أعلى:] بورتريه للخباز وزوجته، من مدينة پومپي، المتحف القومي بنابولى. فن رومانى

[الصفحة المقابلة:] تفصيل من لوحة من الفسيفساء بكنيسة القديس ڤيتالي براڤينا، تمثل الإمبراطورة تيودورا وسط وصيفاتها، ٥٤٧م. فن بيزنطي

[الصفحة التالية:] تفصيل من لوحة من الفسيفساء بكنيسة أيا صوفيا، تمثل الامبراطور تيودور راكعا أمام المسيح ويقدم إليه نموذجا لكنيسة بعد أن رممها، القرن الحادي عشر، فن بيزنطي، العصر الباليولوچي





أما موضوع علاقة بيزنطة بالوثنية فهو أكثر إثارة. كما جاء فى هذا الكتاب: «يقول المؤرخ إميل بربيه Emile Bréhier: «لقد خلق مع خلق الفن المسيحى المبكّر عالم معنوى بينه وبين العالم الحسّى صراع أشبه مايكون بذلك الصراع بين الروح والجسد». فلقد عاش الفن المسيحى المبكّر على غير مواءمة مع العالم الخارجى، متآلفاً مع العالم الروحانى، فإذا هو يستخدم رموزاً لما هو حسّى. ومع ذلك ففى الوقت نفسه كانت ثمة مطابقة تامة بينه وبين بعض الأشكال الشائعة فى الفن الوثنى وإن كان قد أضفى عليها معانى جديدة، فإذا نحن نرى الإله «هرمس حامل الكبش» Hermes Kriophoros المعروف فى الفن الإغريقى يمثَّل على هيئة «الراعى الصالح» Bon pasteur، كما نجد عناقيد الكروم (رمز ديونيسوس) التى لم يخل منها أى فن زخرفى منذ القدم تصبح علامة ترمز إلى المسيح»(٣٨).

ولم يغفل د. ثروت ما كان للشرق من تأثير ضخم على بيزنطة فيقول: «ويعتقد الكثيرون ممن يأخذون الأمر فى يسر أن سلطان الإمبراطورية الرومانية قد تحوّل بعد تدهورها إلى بيزنطة الآخذة في النهوض، وأن الفن البيزنطى هو وحده الذى حلّ محل الفن الروماني. والقائلون بهذا القول لا يلقون بالاً لأثر الشرق الأدنى – بدءاً من مصر وسوريا وفارس – فى انتعاش الفن البيزنطى بل والفكر البيزنطى. فنرى مثلاً أن كلمة «مسيحى» [كريستيانوس Christianos] قد ظهرت للمرة الأولى عام ٤٠ ميلادية بمدينة أنطاكية من مدن الشام، كما نرى أن أول المجامع الدينية لإرساء قواعد العقيدة المسيحية قد انعقد في الإسكندرية وإفسوس. كما كان للإسكندرية شأنها في إنعاش الحركة الفنية، هذا إلى ما كان لها من حظ في الحركة الفكرية بوصفها مركزاً تمخّض عن أفكار جديدة ربطت مابين الأفلاطونية الحديثة واليهودية ثم المسيحية. كذلك كان للإسكندرية أثرها الفني في إسباغ الخيال على التصاوير الجدارية الرومانية التى اتسمت بالصرامة ولاسيما ما كان منها خاصا بتصوير المناظر الطبيعية، كما أنها ابتكرت تقنيّات ما لبثت أن ذاعت فى كل مكان مثل پورتريهات الفيوم خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين التى كانت فى رأى البعض «النموذج الأصلى» الذى نسجت على منواله الأيقونات البيزنطية، فهى التى أذاعت تقنية تمثيل الوجوه فى وضعة كاملة، وهى التى ظهرت بفارس قبل ذلك بنحو ألف عام، وإن بدت فى رسوم الأشخاص المصرية بعيون واسعة محملقة كأنها تكشف لنا عما يكنّه الإنسان المصوَّر. ومنذ القرن الرابع الميلادى بدأ الپورتريه ذو الوجه المكتمل يحلّ محل وضْعة المجانبة [الپروفيل] التقليدية حتى فوق الرصائع الرومانية. وما أكثر ماتدين به تقنية الفسيفساء التى غدت فى الفن البيزنطى الوسيلة الأساسية للتعبير الفنى إلى محارف الإسكندرية حتى باتت تقنية فن الترخيم بالفسيفساء السكندرية Alexandrium Marmorandi genus حديث العامة والخاصة(٣٩).

ولكن بيزنطة نفسها مارست الكثير من التأثير على الحضارة العربية الإسلامية منذ العصر الأموى، ولقد بقيت معالم الفن الكلاسيكى فى سوريا وفلسطين أيام حكم الأمويّين مع مادخل

عليها من إضافات وتعديلات أضفت عليها رونقا وبهاء. ففى عام ٩٦١م زخرفت جدران قبة الصخرة بالقدس بلوحات فسيفسائية رائعة قريبة الشبه فى طرازها من بعض زخارف الفسيفساء في إحدى غرف كنيسة أيا صوفيا. وفى عام ٧١٥م أضيف إلى صحن المسجد الأموى بدمشق ما يجمّله من لوحات فسيفسائية تحمل مناظر طبيعية وعمائر للخيال فيها نصيب مع إضافات عليها مسحة من الطابع الشرقى (لوحة ٤) وإن كانت تمتّ إلى الفن البيزنطى فى مستهل القرن الخامس الميلادى بسبب. كذلك نجد أرضيات قصر أحد الأمراء العرب عام ٧٢٦م بخربة المفجر قرب أريحا مصنوعة من الفسيفساء. ونطالع فى النصوص الأدبية مايشير إلى أن هذا الفن بصنّاعه ومادته مردّه إلى القسطنطينية، غير أنه من الثابت أيضاً أن هذا الفن بصنّاعه ومادته مردّه هو الآخر إلى سوريا ومصر والعراق. ولقد كان الأمويون يعرفون حق المعرفة منابع الفن التى كانوا يستقون منها ما يجمّل دورهم ومبانيهم ومساجدهم، كما كانوا يعلمون أن القسطنطينية على رأس تلك المنابع التى ازدهر فيها الفن وأنها القمة بين مدن البحر المتوسط(٤٠).

أما العصر العباسى فهو الذى وضع خطة متكاملة لنقل التراث الإغريقى إلى اللغة العربية وأنشأ لذلك «بيت الحكمة». وكان ذلك بالطبع انعكاسا للأثر البيزنطى(٤١).

ويكمل ثروت عكاشة رحلة الإنارة فى العصور المظلمة بكتابه «**فنون العصور الوسطى**» (٣١٢ صفحة من القطع الكبير، دار سعاد الصباح، ١٩٩٤). يبدأ المؤلف بتحليل مظاهر الاضمحلال فى تلك العصور قائلاً:

«بلغ تدهور الغرب ذروته فى الفترة مابين القرنين السادس والثامن الميلاديين، ولولا صمود المسيحية صموداً لايلين وانتشارها هنا وهناك لرجع الغرب إلى ما كان عليه فى عصر ما قبل التاريخ. كذلك وقف العنصر اللاتينى – برغم مالاقاه من مقاومة شديدة – موقفا صلبا ساعده فيما بعد على استرداد حقّه والتمكين لذاته، فبقيت اللغة اللاتينية لغة الحياة اليومية ولغة الكنيسة ولغة الأدب والأدباء الذين برز من بينهم فى القرن السادس الميلادى بويثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodorus بإيطاليا وإيزودور الإشبيلى بإسبانيا وفورتوناتوس وجريجور من مدينة تور ببلاد الغال. وكذا بقى الهيكل الإدارى على ما كان عليه، واستمرت طرق تجارة البحر المتوسط مطروقة على الرغم من أنها لم تعد تؤثر تأثيراً كبيراً فى نشر الهيمنة الرومانية، بل على العكس أخذت فى نشر النماذج الشرقية التى كانت سمة الحضارة الرائدة وقتذاك»(٤٢).

«اجتمعت كلمة الأديرة من شتى النواحى فى فرنسا وغيرها حول «كلوني» التى اشتهرت باسم «روما الثانية»، وكانت أول كنيسة أنشئت فى هذا الموقع فى سنة ٩٨٥م ولم تكن من الكنائس العظمى، إذ كانت عظمى الكنائس هى كنيسة القديس هوجو التى أنشئت عام ١٠٨٨م، وبها بدأ الفن الرومانسكى. ومن كلونى موقع هذه الكنيسة بإقليم برجنديا عمّ الفن

الرومانسكى الذى وحّد الفن الأوروبى بعد ما كان هناك من تضاربات عانى منها الفن الميروڤنجى ثم الكارولنجى ثم الأوتونى.

وبانتهاء غزوات البرابرة المتتالية: الغزو النورماندى فى القرن التاسع الميلادى، ثم الغزو الهنغارى الذى انتهى فى القرن العاشر الميلادى إلى إقليمى لانجدوك وشامپانىْ الفرنسيين، أتيح لفرنسا مع ظهور أسرة كاپت Capet أن يكون على يدها التوازى والرخاء الاقتصادى اللذين كانا القدوة التى يؤتسى بها فى العالم المسيحى كله(٤٣)».

ولقد تألق الدير بوصفه أشهر المعالم المعمارية فى مستهل العصور الوسطى، فإذا كانت الحياة فى أثينا القديمة قد تجسّدت فى مبنى الأكروپوليس والأجورا، ثم تبلورت فى روما فى ساحة الفورم والمشروعات المعمارية المدنية، وانبثقت عن القسطنطينية ورافينا كل من الكاتدرائية والقصر عنوانا للكنيسة والدولة فى نظام الحكومة الكهنوتية، فقد اتجه أسلوب الحياة فى العصور الوسطى إلى نظام الأديرة التى كان أكبرها وأجلّها شأنا دير كلوني بفرنسا. وكان كغيره من الأديرة مصغّراً يضم قطاعاً كاملا لمجتمع ذلك العهد، يجمع بين جدرانه رجال الفكر الذين بلغوا جوهر المعرفة فزهدوا فى ملذّات الحياة جنبا إلى جنب مع الكادحين الذين لايعرفون من شئون الحياة ما هو أبعد من ديرهم.

وعلى حين كان رخاء المدن يتضاءل مع انكماش حجمها لما كان يعتور استقرار النظم السياسية من زعزعة، كانت السلطة الدينية تنعم بالاستقرار حيث ازداد نفوذ الأساقفة وانفسحت قدراتهم على البناء والتشييد فى الوقت الذى كان الملوك فيه يتنقلون مع بلاطهم من موقع إلى آخر دون أن تترك لهم ظروف الحروب لا الوقت ولا الرغبة فى تشييد أبنية قيّمة. وهكذا غدت الأديرة هى المركز الذى تدور حوله أهم التطورات المعمارية والفنية.

ويكمن سر الفن الرومانسكي كما يقول ثروت عكاشة فى الوقوف على القوى المتعارضة التى خلقته: «فما إن انتشر النفوذ الرومانى شمالا حتى التقى بالطاقات المصطخبة المحلّقة لقبائل البرابرة الشماليين، فتلاقت نزعة الاستمساك بالتقاليد الراكنة دوما إلى السكون مع انطلاقة الحركة والتجريب بين أهل الشمال مما أفضى إلى ابتكار الكثير من التجديدات، وباندماج البازيليكا الرومانية الأفقية مع البرج المستدق القمّة كانت أول خطى العمارة الرومانسكية. كذلك نلمس المعادل الموسيقى لهذا التطور المعمارى حين التقت تقاليد النغم الأُحادي الشائعة فى حوض البحر المتوسط مع تقاليد أهل الشمال فى الإنشاد الموزّع حيث تختص كل طبقة بخط نغمي خاص، مما أسفر عن الأنماط الأولية للطباق «كونتر پنط» والهارمونية التى ميّزت موسيقى عهد الأديرة الرومانسكى. وهكذا كان التقاء «الوحدة» الرومانية مع «التنوّع» الشمالى حتى اكتمل نضجهما شيئاً فشيئاً هو منبع الطراز الأوروبى الحقيقى الأول أى الطراز الرومانسكى. ولقد تميّز هذا العهد بصفتين هما النُسك وتدرّج السلطة بعد أن تحوّلت صوفيّة

العهد المسيحى الأول إلى مفهوم الزُّهد، وبعد أن تحوّلت السلطة المطلقة التى تميّز بها العهد السابق إلى تقسيم المجتمع تقسيما صارما إلى طبقات متدرّجة. فلقد تطلّبت حياة الدير اعتزال العالم هروبا من مغريات الحياة فاختزل الراهب أمور معيشته إلى أبسط الضرورات. ولا نزاع أن مثل هذه العزلة قد لا تهيِّىء التربة الصالحة لنمو حركة فنية ذات شأن، غير أن غيبة المؤثرات الخارجية قد أثْرت الحياة الوجدانية، وأدّت قسوة الحياة فى الدير دورا مثيرا للخيال وأشعلت روح الفريق الذى يُنكر فيه الأفراد ذواتهم فى حين يعطون أثمن مالديهم من مهارات وطاقات، فعبّر الجنوح نحو الزهد عن نفسه من خلال الواجهات المعمارية الخارجية المسحاء لكنائس الأديرة التى تنطوى فى داخلها على ثراء بلا حدود، ولم يعد المقصود بالفنون محاكاتها للواقع أو تزيينها مقارّ الحكام بل هو ابتكار رؤى جديدة لعالم آخر قدسى روحانى. وهكذا تضافرت سائر الفنون لتصوير المظاهر المختلفة للعالم الآخر، وابتكر الرهبان فنا أساسه الرمزية الدقيقة التى لايعيها غير الضالعين فى التأويلات المجازية للكتب المقدسة.

وعلى حين كانت فنون العصر القوطى اللاحق تحت بصر عامة الناس خارج الأديرة كما كانت المنحوتات والزجاج المعشّق الملوّن فى الكاتدرائية القوطية أشبه بأناجيل من الحجر والزجاج لهؤلاء العامة، كانت الأشكال الفنية التى تخصّ الأديرة الرومانسكية أرستقراطية الطابع غامضة، وإن لم يكن هذا يدل على أن الفن كان عقلانيا بل كان وجدانيا أخرويا. وعلى هذا النحو كان الفن الرومانسكى فنا أرستقراطيا فى صميمه، وظل على هذه الحال ما بقيت رعايته فى أيدى رجال الدين[٤٤]».

وتتجلى أهم معالم الفن الرومانسكى فى عمارة ومنحوتات دير كلوني حيث يقف ثروت عكاشة طويلا[٤٥]. ويواصل رحلة الفنون فى العصور الوسطى بالحديث عن عمارة الأديرة الرومانسكية ومنحوتاتها وتصاويرها وزخارفها[٤٦].

وتستوقفه عمارة النورمان عند برج لندن وكذا الطراز القومى فى كاتدرائية نوتردام دى پارى (فى باريس) وكاتدرائية شارتر ومنحوتاتها وزجاجها الملوّن المعشق.

ولاينسى المؤلف أن يغوص بنا فى فنون القول المواكبة لفنون التشكيل فيطوف بنا فى أرجاء ملحمة رولان إذ اعتاد مغنّو فرنسا الجوّالون فى العصور الوسطى إنشاد القصائد التى تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين والتى يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت، مقسّمة إلى فقرات مختلفة الطول يغنونها باللغة المحلية الدارجة – لا باللغة اللاتينية – وبمصاحبة عزف على آلة الڤيول أو الليرا. ومن بين هذه القصائد تتجلّى «ملحمة رولان» التى تحكي قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان، والتى يكشف طابعها وروحها عن أنها كُتبت فى القرن الحادى عشر الميلادى، وإن سجّلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى. وروت «ملحمة رولان» فيما روت بعض أحداث الحرب التى دارت بشمال إسپانيا بين شارلمان وعرب الأندلس طوال سنوات سبع. وكان «رولان» حفيدا للإمبراطور

شارلمان وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة فرسان ذلك العهد. وكان الإمبراطور قد تركه بإسپانيا ليحمى مؤخرة جيشه بفرقته خلال عودته إلى فرنسا عبر جبال البرانس.

فى عالم أوڤيديوس شاعر العشق الأسطورى

بعد ماسلف ذكره عن شغف ثروت عكاشة بالربط بين فنون التشكيل وفنون القول صار من المتوقع لدى القارئ الآن أن نتناول إسهامه فى نشر عيون الأدب الإغريقى واللاتينى. وليس من المستغرب أن تستوقف ثروت عكاشة بعض الأعمال الأدبية بعينها. فهو كالمتجوّل فى متحف، ما تشدّه إحدى المعروضات فلا يتركها إلا وقتلها بحثاً. هكذا حال ثروت عكاشة فى تعامله مع فنون التشكيل وفنون القول.

ولقد استوقفه أوڤيديوس شاعر الحب والأساطير، لأنه كان ينبوع الإلهام للشعر والأدباء والرسّامين والموسيقيين فى عصره ومن بعده وإلى يومنا هذا. ولذا كان من نصيب أشعار أوڤيديوس أن حظيت برعاية وعناية ثروت عكاشة فترجم «مسخ الكائنات» (رسوم پيكار وپيكاسو، الطبعة الرابعة. الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٧) وعدد الصفحات ٦٥٦ من القطع الكبير[٤٧]. ويقدّم ثروت عكاشة لهذه الترجمة بالحديث عن دور الأسطورة فى عصرنا فيقول:

«ومنذ عرفت الأسطورة الإشارة إلى معان معينة عن طريق الرمز باسم البطل أو الإله أو الشخصيات الأسطورية المختلفة اكتسبت هالة فنية معبّرة وطاقة روحية تهدف إلى تغيير القيم فى المجتمع. ولم تلبث أن استيقظت الأساطير من جديد وسايرت التاريخ، حتى إن كتّاب عصر النهضة... وروّاد الآداب الحديثة والمعاصرة لجأوا إلى إحياء الأساطير القديمة وتناولوا وقائعها وشخصياتها فى رواياتهم الحديثة فى ظل فلسفات العصر.

ومن الصعب أن نتعقّب هذا الاتجاه إحصاء لدى المؤلفين والأدباء والشعراء وكتّاب المسرح، ولكننا لا نكاد نلقي نظرة على الآداب الحديثة والمعاصرة حتى ندرك أمرين: أولهما أثر الأسطورة فى إحياء بعض المعانى، وثانيهما أثر تكرار استخدام الأسطورة أو الأسماء الأسطورية لدى الأدباء والمؤلفين لإثارة المعانى الخاصة المطلوبة لتوجيه العمل توجيهاً هادفاً، فنجد راسين مثلاً يعيد فى مسرحيته «صحراء طيبة» أو «الأخوة الأعداء» عام ١٦٦٤م إحياء الموضوع القديم نفسه الذى أثاره أيسخولوس فى مسرحيته «السبعة ضد طيبة»، وهو الموضوع نفسه الذى تناوله أورپيپديس (يورپيپديس) فى مسرحية «الفينيقيات»، كما تناول راسين أيضاً موضوع «إيفيجينيا» الذى تناوله أورپيپديس (يورپيپديس) من قبل. وصار من المألوف حتى أيامنا هذه مشاهدة تفسير حديث للتراجيديا القديمة ممثلة فى الأسماء الأسطورية أو فى الأبطال القدماء أو الآلهة. ولهذا تناول جيرودو «إلكترا» تناولاً جديداً، كما تناولها سارتر أيضاً تناولاً مختلفاً فى مسرحيته (الذباب)»[٤٨].

ثم يشرح ثروت عكاشة طبيعة هذا العمل الأدبى الفذ الذى نظمه أوفيديوس فى القرن الأول قبل الميلاد:

«وقد وصف كوينتليانوس هذا الكتاب بأنه ملحمة شعرية، وإن لم يعدّه بعض النقاد ملحميا لخلوّه من التكوين الموحّد الضرورى فى حالة الملحمة. وفى الحق إن أوفيد قد نجح فى أن يخلق من هذا العمل الشعرى الذى يتألف من خمسة عشر فصلاً مصاغة فى وزن سداسى التفعيلات بناء محكماً أتاح للقارئ الانتقال من قصة لأخرى دون أن يشعر بأى انفصال أو خلط فى ترتيب الكتاب»(٤٩).

وتتحرك غريزة ثروت عكاشة الرابطة بين الفنون فلا يترك أساطير مسخ الكائنات دون تصاوير ويختار لها أفضل المصوّرين (بيكار من القرن الثامن عشر وبيكاسو المعاصر فى الطبعة الرابعة): على هذا النحو استطاع بيكاسو بمهارة أن يقدم لنا المثالية الإغريقية بلغة عصرية. ويتجلّى لنا هذا الجهد فى هذا الانسجام الذى بلغ أقصاه وكذا جمال الخط فى لوحة «يوريديكى» بعد أن لدغت الأفعى كاحلها [الكتاب العاشر]: «فقد كان هذا المضمون كفيلاً بأن يثير فى الصورة الجزع والهلع، غير أننا لانرى فى التصويرة غير جسد بديع يتهاوى فى رفق يحدده خط منحن لطيف يفيض حسّية زاخراً بعطف تابعاتها وهن يهرعن إلى حملها وامتصاص السّم من موضع اللدغة. ويخلو الرسم مما يشير إلى أن ثمة انزعاجاً ما باستثناء تلميحة جاءت غاية فى البساطة لامرأة تستدير بجسدها طلباً للنجدة»(٥٠).

وبالمثل لايترك ثروت عكاشة هذه الكلمة Metamorphoses إلا بعد أن يبحث عن أصولها وكذا أصول الترجمة العربية لها أى كلمة «مسخ» فيقول:

«كذلك يرى أصحاب التناسخ أن «النسخ» هو نقل الروح إلى جسم أرفع، و«المسخ» هو نقل الروح إلى ذوات الأربع، و«الفسخ» هو نقل الروح إلى الحشرات، و«الرسخ» هو نقل الروح إلى النبات والجماد.

وفى هذا المعنى يقول أبو العلاء المعرّى فى التناسخ:

تعـوّذ بالإلـه مـن المسـوخ وسله أن تكون من النّسوخ
لقد خاب امرؤ يمسى ويضحـى ينقل فى فسوخ أو رسـوخ(٥١)

ومن العسير علينا أن نختار أسطورة بعينها للدلالة على سلاسة الترجمة والتزامها روح الشاعر. فكل الأساطير هنا شائقة وجذّابة ومع ذلك فعلينا أن نختار واحدة منها ولعل أسطورة فايثون وبنات الشمس تتناسب مع الاكتشافات الفضائية فى الآونة الأخيرة. جاء فى الترجمة.

«وضرب الابن بتحذيرات أبيه ونصائحه عرض الحائط، فقد كان توّاقاً إلى قيادة مركبة إله الشمس. وحين أحسّ الأب ذهاب محاولاته عبثاً فى أن يثني ابنه عن عزمه أخذه إلى مركبته الهائلة التى صنعها له ڤولكانوس وصاغ من الذّهب محاورها وعريشها وأطر عجلاتها، كما

جعل أقطار العجلات من الفضّة، ووشّى نيرها بالزبرجد، ورصّ بها صفوفاً من الجواهر تُرسل بريقاً حين ينسكب عليها نور فويبوس.

وحين أخذ فايثون الطّموح يتحسّس أجزاء المركبة فى إعجاب كانت «أورورا» ربّة الفجر المُشرق قد بدأت تفتح فى أقصى الشرق أبواب قاعاتها المُترعة بالورود، فانسلّت النجوم تدفع صفوفها الطويلة نجمة الزهرة التى كانت آخر مَنْ تركت مكانها فى السماء. وما إن رآها إله الشمس تغرب مع قرنىْ القمر وسط السماء الوردية حتى أمر ربّات «الساعات» السريعة الخطى بشدّ الجياد إلى النّير، فاستجابت «الساعات» لأمره وأخرجت الجياد من الحظائر السماوية، تنفث اللهب متُخمة بما التهمت من الأمبروزيا (أو الأمبروسيا) وهو طعام الآلهة، وربطتها إلى المركبة.

وطلى الأب وجه ابنه بدهن مقدس كى يعينه على احتمال وهج النيران، وتوّج رأسه بحزمة من أشعة الشمس، وأطلق زفرة عميقة كشفت عما يترقّبه من فجيعة محزنة، وقال: «فلتطع نصائح أبيك ما استطعت. كن مترفّقا فى استعمال السوط، واقبض على الأعنّة بكل ما تملك من قوة، ودع الجياد تمضى فى عدوْها فالويل لك إن هى أبطأت، وتجنّب الطريق المستقيم المار بمناطق السماء الخمسة، واتبع الطريق المنحدر الدائرى الفسيح المار خلال مناطق الكون الثلاثة الوسطى، متجنّبا القطبين الشمالى والجنوبى وعواصفهما الشديدة البرودة، ولسوف تتبيّن فى هذا الطريق آثار عجلات المركبة. ولا تجنح إلى طبقات الجو العليا أو السفلى، ودع الدفء قسمة عادلة بين الأرض والسماء، فإنك إن ارتفعت عالياً أشعلت النار فى قبّة السماء، وإن هبطت إلى أسفل أحرقت الأرض، وإن آمن الطرق أوسطها. ولاتنحرف يميناً صوب كوكبة الأفعى الملتفّة حول نفسها، ولايساراً نحو منخفضات كوكبة المجمرة، وكن بينهما على بُعد وسط. وسوف أترك ماوراء ذلك لإلهة الحظ «فورتونا» سائلاً إياها أن تحيطك برعاية تفوق ماتملك أنت لنفسك، وهيّا الآن فقد بلغ الليل الشاطىء الغربى وما فى استطاعتنا أن نتلبّث، وعلينا أن نبادر بالظهور فقد بدأ نور الفجر ينبلج وأخذت الظلمة تتبدّد. اقبض بقوة على الأعنّة، برغم أنى مازلت آمل أن تستجيب إلى نصحي ولاتقدِم على ركوب هذه المركبة، فما برحت أنت قادراً على التراجع عن رغبة فيها هلاكك، وما برحتْ قدماك ثابتتين على الأرض الصّلبة. إنك مازلت قليل الخبرة، وإذا شئت أن تنعم عيناك بالنور وأنت آمن، فدعني أسكبه لك على الأرض. غير أن فايثون اندفع فى حماسة الشباب واعتلى المركبة التى لم تنؤ بجسده الغض، وأخذ الأعنّة من يد أبيه فرحاً، واتخذ مكانه واقفاً ولسانه يلهج بشكر والده المحزون.

ورأى فايثون العالم كله مشتعلاً بالنار فغشيته حرارة عجز عن احتمالها وأرسل زفرات حارة كتلك التى تُطلقها الأفران المشتعلة، يحاصره وهج مركبته فيضيق بالشّرر المتطاير منها، ويلفّه الدخان الساخن وتعميه الظلمة الحالكة فلا يدرى أين هو ولا أين يسير، تجمع خيوله العجْلَى على هواها حيث تقودها أقدامها المجنّحة. وشاع بين الناس أن بَشَرة الإثيوبيين قد استحالت سوداء فى هذه اللحظة إذ انبثق الدم إلى بَشَرتهم. وفى هذه اللحظة أيضاً جفّفت

الحرارة مياه ليبيا فغدت صحراء، وأخذت الحوريات ينزعن شعورهن نائحات على ينابيعهن وبحيراتهن المفقودة، وعبثاً حاولت بويوتيا البحث عن ينبوع ديركى بين ظهرانيها، وأرجوس عن ينبوع أميمونيه، وإفيرى عن مياه پيرينى.

....

....

ورأى ربّ الأرباب أن نجاة الكون من الفجيعة المرتقبة رهن بمعونة فويبوس.... غير أنه لم يرسل سحبا ولا أمطارا، وإنما أطلق رعدا مدوّيا ورفع بيده الصاعقة ثم صوّبها إلى فايثون فأحرقت المركبة وانطلقت خيولها مولّية الأدبار على غير هدى وتناثرت أجزاء المركبة..... وهوى فايثون فى الفضاء والنار مشتعلة فى خصلات شعره تتحوّى من ورائه وكأنها نجم لاهب فى السماء الصافية يحترق حتى هبط فى بقعة قصيّة من الأرض بعيدة عن مسقط رأسه، وتلقّاه نهر إيريدانوس العظيم فبلّل وجهه المحترق، وقامت الحوريات الإيطاليات بدفن رفاته ثم نقش على شاهد ضريحه:

... هنا يثوي فايثون.
وهو وإن لم يكتب له النجاح فى قيادتها
إلا أنه قضى نحبه شهيد شجاعته الخارقة(٥٢).

ومن يقرأ هذا الأسطورة تقفز إلى ذهنه مركبة الشمس والحرائق الشعرية التى اجتاحت شعرنا الحديث والمعاصر من شعراء مدرسة أپوللو إلى بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة، بل ونزار قبانى الذى أنشد إحدى روائعه فى رثاء طه حسين قائلاً:

أيها الفارس الذى اقتحم الشمس   وألقى رداءه الأرجـــوانى
فعلى الفجـر موجة من صهيـــل   وعلى النجم حافر لحصان(٥٣)

أما قصيدة «**فن الهوى**» Ars Amatoria أو Ars Amoris أو Ars Amandi فقد بلغت ترجمتها ١٩٦ صفحة من القطع الكبير فى طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ويمهّد المؤلف (والمترجم) للكتاب بالحديث عن الولائم والحب فيقول:

وما أكثر ماتتيح الولائم من فرص،
ترشفون فيها إلى جوار النبيذ نشوة أخرى.
وربّ الهوى المتألق البَشَرة،
بذراعيه الناعمتين يحوط قرنىْ باكخوس معانقا،
ثملاً يستلقي فى المأدبة.
وعندما يغمر النبيذ أجنحة كيوپيد العطشَى،
يُذعن أسيرا وينوء بحمْله عاجزاً لايبرح،

ثم ما يلبث أن ينفضٍ جناحيه ينضو عنهما البَلَل،
فتتطاير قطرات تلمس الصدور
وتنفذ إلى القلوب وكأنها سهامه.
النبيذ يهب الشجاعة، ويؤجّج فى الرجال لواعج العاطفة المشبوبة.
ينتحر الهمّ غريقاً فى بحر من خمر، ويطلُّ الضحك.
حتى المعدم منا، تشرق روحه... ينبض فرحا،
انحسر الحزن عنه وانبسط جبينه.
فإله الخمر يجلو ما يُخبِّىء معاقرُها ويُحلُّ لسانَ الثّملِ،
فيثرثر فى صراحة، ما أندرها فى هذا العصر.
لحظتها تستلبُ الأنثى لُبَّ الذكر،
ڤينوس فى كأس الخمر نارٌ تتوهّج فى نار.
وحذار أن يستهويك خداع المصباح الخافت ساعة تثمل،
فالخمرة والعتمة يغشيان الأعين، فيطيش صواب الرؤية.
وپاريس لم يقض لڤينوس بالتفاحة الذهبية جائزة الجمال،
قائلاً: «إن جمالك يتألقّ فوق جمال چونو [= يونو أى هيرا) ومينرڤا (=أثينه]» إلاّ فى أوج الظهيرة.
احذر فالليل يستر العيوب،
والظلمة قد تعير الشمطاء صباً.
وكما تحتكم إلى ضوء النهارَ حين تنتقى الجواهر، أو تختار الصوف الأرجوانى،
لُذْ به بالمثل حَكَماً، لتجتلى سمات الوجه واستدارة الجسد»(٥٤).

حقاً إن من روائع أوڤيديوس هذا الديوان «فن الهوى» وكذلك ديوان «علاج الحب» (Remedium Amoris). ويتناول الديوان الأول علاقة غانيات روما بالمعجبين، فيقدّم الكتاب الأول والثانى منه وجهة نظر الرجال، ويقدّم الثالث رأى النساء. ولما كان من اللائق للرجل آجلا أو عاجلا أن يترك مثل هذه المغامرات وينفض يديه من أية علاقات غرامية ليتزوج ويستقر، فإن «علاج الحب» يقدم لمثل هذا الرجل أفضل الوسائل وأحسن دواء لعلاج هذا الداء أى الحب. وهكذا فإن الديوانيْن يقدّمان لنا صورة حيّة لدنيا الهوى والملذات فى روما، مع بعض النصائح التعليمية فى مجال الحب. وجاء فى إحدى قصائد ديوان «فن الهوى»:

«كنت أهمُّ بأن أختم حديثى، لولا أن النساء قُلّب،
ولا مهرب من أن نتزوّد بألف وسيلة،
كى نقوى على مواجهة أنماطهن المختلفة.

فالحقول لاتتماثل عطاء،
هذا ينتج كرما وذاك يغلّ زيتونا، والآخر يغمرنا حنطة
وكذلك تتباين أنماط القلوب تباين ما فى العلم من أشكال،
الحكيم هو من يكيّف نفسه وفق شتى المواقف».
(«فن الهوى»، الكتاب الأول ٧٥٥ - ٧٦٠).

«الجمال ميزة هشّة، ما أسرع ما تخبو مع الأيام،
ويأتى عليها تعاقب السنين. فالبنفسج لايزدهر إلى الأبد، والزنبق لايفتر بالبسمة دوما،
والوردة إذ تذبل تخلّف إبر الشوك.
وعما قريب أيها الشاب الوسيم، يكسو الشعر الأشهب رأسك،
بعدما يحفر الدهر أخاديده على بشرتك.
إذن، فأبدع لنفسك روحا مشرقة صنواً لجمالك.
فهى وحدها تبقى بجوارك حتى ساعتك الأخيرة فوق المحرقة،
وأصقل فكرك بالفنون والآداب ولاتهوّن من شأنها».
(نفس المرجع الكتاب الثانى ١١٤ - ١٢٠).

ومن المفيد هنا أن نتذكر اعتزاز أوڤيديوس بأشعاره فى الغزل، فهو يضع نفسه فى مرتبة هوميروس وهيسيودوس، ويرى أن الانتصار فى الحب لايقل فى عظمته وفرحته عن الانتصار فى المعارك(٥٥). فإذا هو يخوض فى المقارنة بين معارك «فن الهوى» ومعارك ملاحم هوميروس وهيسيودوس وغيرهما:

«بأهازيج النصر ترنّم يافتى
ثم اصدح بالتهليل أنّى مضيت.
فها هى من كنت أطاردها تقع فريسة فى الشراك.
وليتوّج بإكليل الغار جبينى من سعد بعشقه،
وليرفعنى فوق مرتبة هسيود شاعر أسكرا،
وهوميروس الضرير حكيم مايونيا العجوز.
بمثل هذه الأهازيج ترنّم پاريس بن پريام ناشرا أشرعته الناصعة
وهو يؤوب بعروسه المخطوفة من شواطىء أميكلاى موطن المحاربين،
وبمثل هذه الأهازيج أيضاً ترنّم عريسك ياهيپوداميا،
وهو يحملك فى مركبته الفائزة بعيدا عن ثرى وطنك.
فيم العجلة يافتى وشراعك مازال يشقّ الريح وسط البحر المبسوط،
والمرفأ الذى أحاول دفعك صوبه لايزال بعيدا كل البعد؟

حسبي أن نشيدى ألقى بفتاة أحلامك بين ذراعيْك، وبفنّى فُزت بها،
ولكن عليك أيضا أن تأخذ عنّى مايستبقيها فى كنفك.
للنصر بهجة، أروع منها أن تحتفظ بكَسْبك.
ففى الأولى قد يلعب الحظ دورا؛
وفى الثانية لا معدى لك عن حذق ومهارة.
أى [ڤينوس] إلهة كيثيرا أنتِ وابنك إيروس [كيوبيد]
وأنتِ أيضاً ياإيراتو يامن اشتُقّ اسمها من الحب ذاته،
أمرٌ جَلل يشغل بالى اليوم،
فأمدّونى كرما منكم بالعون
حتى أجلونّ بفنى كيف نقهر الحب على أن يثبت.
الحبِ! ذاك الفتى الهائم فى رحاب الكون
فتى قُلّب عصىٌّ كبح جماحه.
بِجناحيه يحلّق
يُفلت(٥٦).
ويثير أوڤيديوس قضايا مهمة منها موقفه من التراث وعلاقته به، إنه ينصح إحدى قارئاته قائلاً:
ولتكن مألوفة لديك ألحان ربّات الشعر
ملهمات كاليماخوس وفيليتاس شاعر كوس.
وأناكريون السّكير العجوز منشد ميناء تيوس.
ولتلمّي أيضاً بأبيات سافو شاعرة ليسبوس،
ومَنْ أقدم من سافو على الإيحاء بالمجون!
ولتحفظى أقوال ميناندر الذى تروى ملهاته كيف يفوق العبد سيّده حيلة ودهاء.
وجدير بك أن تعرفى كيف تلقين قصيداً لبروبيرتيوس الحاني،
واحفظى أيضاً أبياتاً لجاللوس وتيبوللوس،
وقصيد فارو عن الجزّة الذهبية، مبعث مأساة أختك يافريكسوس.
واعرفى قصة أينياس الجوّاب مؤسس روما الشامخة،
من ملحمة لم تفقْها أخرى شهرة بنى اللاتين
وقد تضيفين اسمى إلى أسماء هؤلاء،
فلا يكون مصير مؤلفاتى أن يُقذَف بها فى مياه ليثى [نهر النسيان].
قد ينصحك أحدهم قائلا:
اقرئى قصائد «أستاذنا» الأنيقة التى يدرّب فيها الطرفيْن المتنافسينْ،

أو اقرئى أجزاء قصيدة «الغزليات» الثلاثة،
واختارى منها ماتستطيعين إلقاءه بصوت رخيم.
أو جوّدى إلقاء إحدى «رسائل البطلات»،
فهى آثار الشاعر الذى ابتدع هذا الفن غير مسبوق إليه.
أى فويبوس
أى باكخوس ياذا القرنيْن
يا ربّات الفن التسع
ياملهمي الشعراء
ألا فلتحققوا هذه الأمنية(٥٧).

لقد دخل ثروت عكاشة مجال الكلاسيكيات متسلّحاً بنفس الأسلحة التى بنى لنفسه بها صروحاً شامخة فى مجال العسكرية والدبلوماسية، وفى مجال صناعة الثقافة وتأسيس البنية التحتية. ومن المؤكد أن مستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى سيتكىء كثيراً على المنجز الذى حقّقه ثروت عكاشة دارساً ومترجماً.

الهوامش

(١) راجع مجلة «أوراق كلاسيكية»، العدد الرابع، «الرواد ومائة عام فى الدراسات الكلاسيكية»، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٥.

(٢) راجع مقدمة أحمد عتمان، لترجمة كتاب «أثينة السوداء» لمارتن برنال. المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧.

(٣) أحمد عتمان، «الأدب اللاتينى ودوره الحضارى من البدايات حتى نهاية العصر الذهبى»، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٩٥. ص ٣٠٨ - ٣٣٢ - نفس المؤلف «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى عشر، العدد ٣، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨١، ص ١٤٧-٢٢٨.

(٤) ثروت عكاشة، الإغريق، ص ٢٨.

(٥) شكرى عياد. كتاب أرسطوطاليس «فى الشعر» نقل أبى بشرمتى بن يونس القنائى من السريانية إلى العربية. حقّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية، الدكتور محمد شكرى عيّاد، الهيئة العربية العامة للكتاب ١٩٩٣. وجاء فى هذا النص مايلى (ص ٢٨): «إن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثّلونها بحسب مالهم من الصناعة أو العادة بألوان واشكال، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت...»

(٦) «فن الشعر» هوراس، ترجمة د.لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، ص١١٠ ومايليها.

(٧) أحمد عتمان: «قناع البريختية» إيجيبتوس ١٩٩٠، فى أماكن متفرقة.

(٨) ثروت عكاشة، الفن الإغريقى، ص ٤٣.

(٩) نفسه، ص ٢١٥ - ٢١٦.

(١٠) نفسه، ص ١٧٣ - ١٧٦

(١١) نفسه، ص ١٣.

(١٢) نفسه، ص ٥٠

(١٣) قارن أحمد عتمان، «الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً»، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٨٧، ص ١٧-٨١. مارتن برنال، «أثينة السوداء» ترجمة أحمد عتمان وآخرين، فى أماكن متفرقة.

(١٤) راجع المرجعين السابقين

(١٥) قارن أحمد عتمان، «تاريخ قبرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم»، القاهرة ١٩٩٧، ص ٥٣ - ٦١

(١٦) ثروت عكاشة، «الفن الإغريقى»، ص ٧٦ - ٧٧

(١٧) نفسه، ص ٩٨

(١٨) نفسه، ص ١٣٦

(١٩) نفسه، ص ١٤٧

(٢٠) نفسه، ص ١٦١ - ١٦٢

(٢١) أحمد عتمان: «الأسطورة والسياسة من فرنسا لمصر» الأهرام المسائى، عدد ١٤/١٢/١٩٩٧

(٢٢) سنتناول بشىء من التفصيل موضوع پايستوم فى الصفحات التالية

(٢٣) ثروت عكاشة، «الفن الإغريقى» ص ٢١٠٨ - ١٠٩.

وقارن أحمد عتمان، «الأدب اللاتينى حتى العصر الذهبى» ص ٢٣٥ ومايليها

(٢٤) ثروت عكاشة: «الفن الإغريقى»، ص ٢٢٩ - ٢٣٢

(٢٥) ثروت عكاشة: «الفن الرومانى»، ص ١٤.

(٢٦) نفسه ص ١٤. قارن أحمد عتمان، «الأدب اللاتينى حتى العصر الذهبى»، ص ٢٦٦-٢٦٧

(٢٧) ثروت عكاشة: «الفن الرومانى»، ص ١٥

(٢٨) نفسه، ص ١٢-١٣

(٢٩) ثروت عكاشة، الفن الرومانى، ص ١٦٤

(٣٠) ثروت عكاشة، الفن الرومانى، ص ٤١٧، ٤١٨

(٣١) الأستاذ الدكتور فوزى عبد الرحمن الفخرانى أستاذ الفنون اليونانية الرومانية بكلية الآدب جامعة الاسكندرية.

(٣٢) ثروت عكاشة، الفن الرومانى، المجلد الثانى، ص ٦٩٣ - ٦٩٨

(٣٣) نفسه، ص ٥٠٦ - ٥٠٨

(٣٤) نضرب لذلك مثلاً بمؤتمرات المركز الأوروبى الثقافى بدلفى فى اليونان، والتى تعقد دورياً، وتصدر أعمالها فى مجلدات علمية. كما أن الدول الأوروبية كلها تقريباً أقامت فى جامعاتها أقساماً للدراسات البيزنطية، وتصدر عنها دوريات متخصصة.

(٣٥) عن أحدث الدراسات فى هذا الموضوع راجع:
Gillian clark: Women in Late Antiquity, pagan and christian Life-styles. Clarendon press Oxford, 1993

(٣٦) ثروت عكاشة، «الفن البيزنطى»، ص ٣١.

(٣٧) نفسه، ص ٥٥ - ٥٦.

(٣٨) نفسه، ص ٤٨.

(٣٩) نفسه، ص ٤٥ - ٤٦.

(٤٠) نفسه، ص ٥٧.

(٤١) أحمد عتمان: «من اليونانية إلى اللاتينية عبر العربية. دراسة حول تبادل الثقافات بين العرب وأوروبا عند الأندلس وصقلية»، مجلة «أوراق كلاسيكية»، عدد ٢، القاهرة ١٩٩٢، ص ٧ - ٣٥.

(٤٢) ثروت عكاشة، «فنون العصور الوسطى»، ص ٩.

(٤٣) نفسه، ص ٢٧.

(٤٤) نفسه، ص ٣٣ - ٣٤.

(٤٥) نفسه، ص ٤١ - ٤٩.

(٤٦) نفسه، ص ٥٣ - ٩٤.

(٤٧) ظهرت هذه الطبعة مواكبة لطبعة شعبية فى مكتبة الأسرة فوزّع منها حوالى ٥٠ ألف نسخة.

(٤٨) ثروت عكاشة، «مسخ الكائنات»، ص ٦ - ٧.

وقارن أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير فايدرا.

نفس المؤلف: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ١٩٩٣.

نفس المؤلف: المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى عشر، عدد ٣، (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١)، ص ١٤٧-٢٢٨.

نفس المؤلف: فايدرا: دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوربيديس وسينيكا وراسين، «مجلة الكاتب» عدد ١٨٩، (ديسمبر ١٩٧٦)، ص ٦٢-٨٢ وعدد ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.

(٤٩) ثروت عكاشة، مسخ الكائنات، ص ١٣.

(٥٠) نفسه، ص ٢٦.

(٥١) نفسه، ص ٢٧.

(٥٢) نفسه، ص ٥٧ - ٥٩.

(٥٣) راجع أحمد عتمان: «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر»، مجلة الكاتب، عدد ٤٩، (أكتوبر ١٩٧٧)، وعدد ٢٠٣، (فبراير ١٩٧٨).

نفس المؤلف: «عبد الوهاب البياتى وحرائقه الشعرية»، مجلة الكويت، عدد ١٦ (فبراير ١٩٨٢).

نفس المؤلف: «سارق النار وملهم الأشعار» «مجلة الدوحة» مارس ١٩٨٣. نفس المؤلف: «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السيّاب» مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع (يولية - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣٧-٤٦.

(٥٤) ثروت عكاشة، فن الهوى، ص ٤٥ - ٤٨.

(٥٥) قارن أحمد عتمان، الأدب اللاتينى، العصر الذهبى، ص ٣٠٨ - ٣٣٢.

(٥٦) ثروت عكاشة، أوڤيد، فن الهوى، ص ٨٩.

(٥٧) نفسه، ص ١٥٦، ١٥٧.

[الصفحة المقابلة:]

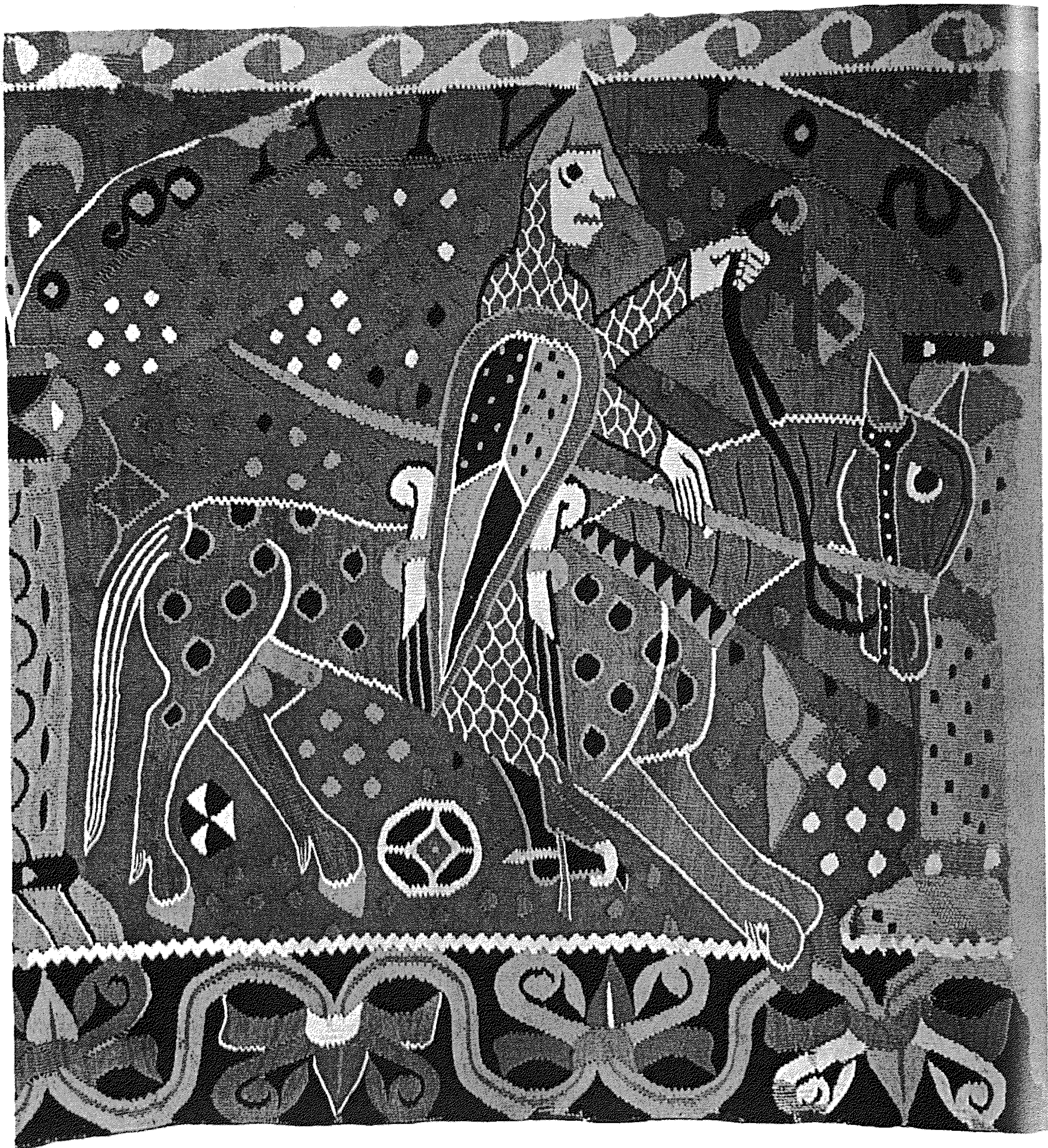
تفصيل من نسجية مرسمة (تاپيسري) تمثل أبراهام والقديس ميشيل، ألمانيا، القرن ١٢-١٣م.

[الصفحة التالية:]

تفصيلة من نسجية بايو المطرزة، هارولد يقسم يمين الولاء، فرنسا، القرن ١١م، فن نورماندي، القرون الوسطى.




NTVM:FECIT:
DVCI:
HIC HAROLD:



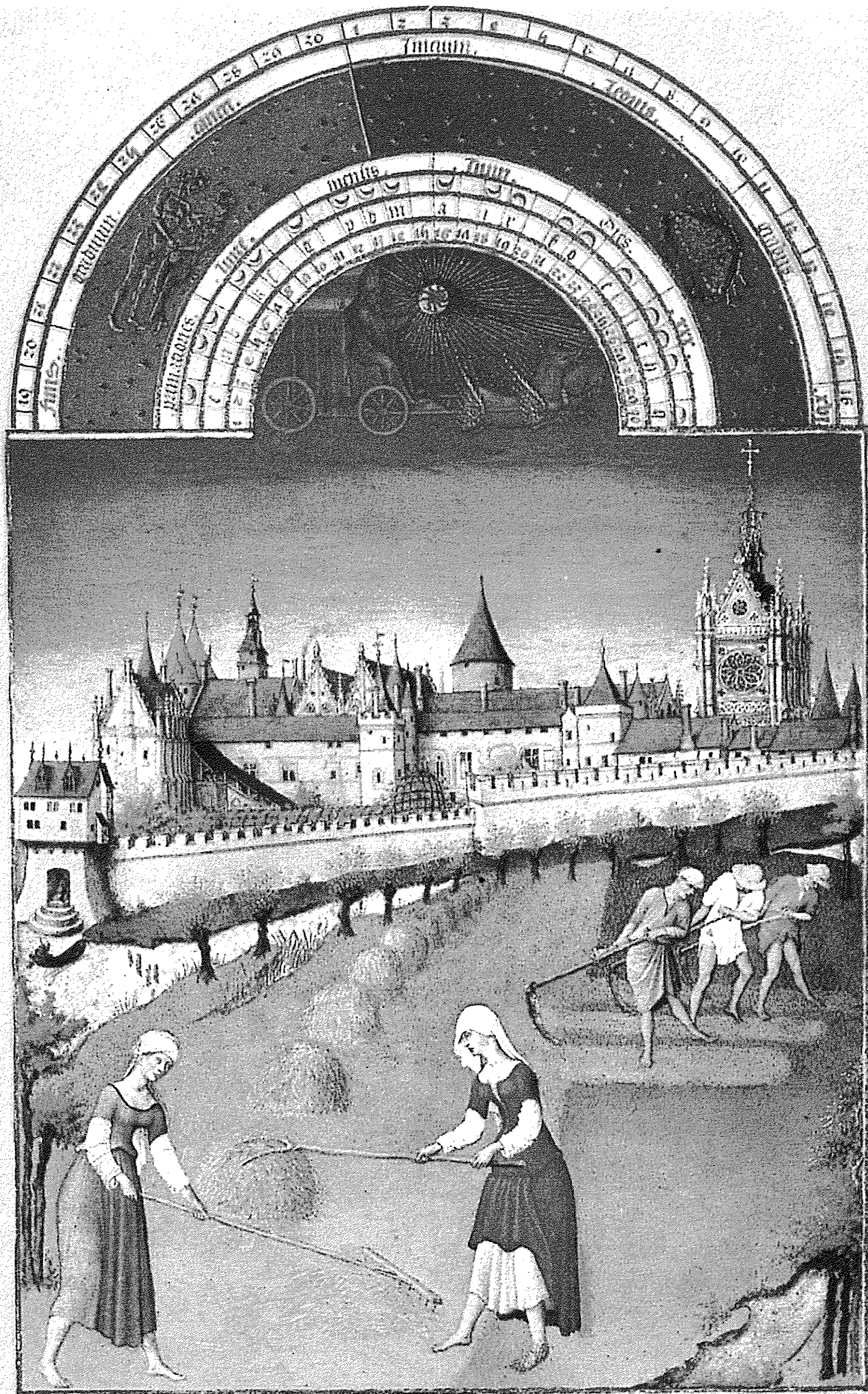
[أعلى:] تفصيلة من نسجية الإثنى عشر شهرا المرسمة تمثل فارسا، ألمانيا، القرن ١١–١٣م، العصور الوسطى

[الصفحتان التاليتان:] نحت من كاتدرائية شارتر يمثل ميلاد المسيح، فرنسا، القرن ١٣م، العصور الوسطى

[الصفحة الملونة الأخيرة:] صفحة من المخطوط المصور «الساعات الفاخر الترقين»، من عمل الأخوة «لامبورج» لحساب دوق جون ده بيرى، فرنسا، ١٤٠٩







بين الثقافة والأوبرا

د. طارق على حسن

مامن شك فى أن د. ثروت عكاشة له بصماته وآثاره فى كل مجال من مجالات الثقافة والفن، وقد تناول ذلك كثيرون فى مناسبات مختلفة، إلا أنه عنَّ لى أن أبحث فى إسهاماته فى مجالات الفنون جميعا، فوجدت أنها تفوق ما اعتدنا التحدث عنه، حيث إن عمله له خصائص ودلالات تميزه عما عداه، ومن هذه الدلالات:

- أولا: بناؤه العمل وفق استراتيجية معينة، وذلك بقيامه على أسس وقواعد تربط العمل بالأصالة والتراث، فقد كان د.ثروت عكاشة، وقبل أن يشرع فى ممارسة عمله، يضع استراتيجية خاصة لبناء وأداء هذا العمل، وذلك لأنه من السهل - خاصة فى مجال الثقافة - اللجوء إلى المظاهر الدعائية، وإلى الفرقعات والمهرجانات الكلامية و«هوجة» الشعارات والنتائج الصارخة، دون أن يتوافر لها ماينبغى من أصول وقواعد، وقد يتم إيهام الجميع - دعائياً - بوجود نهضة كبيرة، ونتائج مهولة، بينما لايوجد بالفعل شىء من هذا. أما عن مسألة الرؤية الاستراتيجية والأصول، فذلك لايتأتى إلا عن طريق الدراسة المتأنية والفحص الدقيق، وكذلك العمل الدؤوب الجاد والمتقن فى آن معاً، بالإضافة إلى ذلك فقد كان - ولايزال - د. ثروت عكاشة أحرص الناس على رعاية وتبنّى النشء خاصة المتميّزين منهم، ويعدّ ذلك هو التحدى الأكبر الذى لايقدر عليه إلا نفر قليل من أولئك الذين يتمتعون بالجلَد والصبر.
- ثانيا: محاولته ربط الثقافة المصرية، عبر التاريخ القديم والمعاصر، بالروافد العالمية، وكذلك ربط هذه الروافد - سواء كانت شرقية أم غربية - بمنبع الثقافة المحلية، وذلك بفهم واضح ودقيق لطبيعة ودور كل ثقافة من هذه الثقافات وارتباطها بالأخرى، كل ذلك فى بساطة ويسر شديدين، دونما ذلك التعقيد الذى أصبح الآن من أكثر السمات ارتباطاً بمعظم دراساتنا الثقافية الحالية، حيث انزلقنا فى متاهات غريبة وعجيبة حول مخاطر الغزو الثقافى، والتعريب، والتجديد، وغيرها من القضايا. وهذا كله إنما ينمّ الآن عن حالة من فقدان - أو انعدام - الثقة فى تراثنا الإبداعى الأصيل، الدائم العطاء دائماً، والقادر على الحوار مع الثقافات الأخرى فى كل زمان ومكان، دون أن يفقد هويّته أو أصالته الخلاّقة المبدعة.

ويوجز د. ثروت عكاشة ذلك كله، محاولاً إثبات نظريته، وأن يفنّد ما أثير حولها من مهاترات ومزاعم، يقول: «.. وأنا من المؤمنين جدّ الإيمان بالرؤية التوفيقية للثقافة العربية فى اتصالها الدائم المثمر بالثقافات الأخرى غرباً وشرقاً وبتفاعلها معها. فما أشبه الثقافة المحلية بين الثقافات الأخرى بالنهر، إذا فقد روافده التى تنحدر إليه من الغرب أو الشرق،. فقد معينه

الذى نضب دونه، فلا مناص من فتح الأبواب بيننا وبين الشعوب الأخرى لنُتيح لأنفسنا الحوار الحر الطليق، ونأخذ بالأصلح والأنفع دون أن نستسلم ونذوب فى غيرنا، فنفقد كياننا [«مرجع ١، ص ٤٤٥، جـ ١»].

- ثالثا: ثروت عكاشة كشاهد على العصر له منظوره الفريد، فهو الذى جمع بين الفن والعسكرية، فشهادته تجمع بذوراً للثقافة والاستنارة يصعب تعويضها، أو إيجاد بديل لها فى حالة استرجاع مقاليد الصحة الاجتماعية، والصحة الثقافية، التى هى مفتاح النهضة الحقيقية.

علامات على طريق بناء النهضة الثقافية الكبرى

وضع د.ثروت عكاشة خططاً استراتيجية للنهوض بالثقافة فى مصر، وعمل على تنفيذها بمصاحبة فريق عمل انتقاه بنفسه من الكفاءات، وذلك دون أى اعتبار لقواعد وظيفية أو روتينية مما كان معتاداً فى تلك الفترة، وذلك فى سبيل تحقيق نهضة قائمة على أسس راسخة وقوية فى مجالات المسرح والموسيقى والأوبرا والسينما والكتاب والنشر والفنون التشكيلية والشعبية، وقصور الثقافة والآثار، وكل مايتصل بالثقافة من قريب أو بعيد، وقد عمل على إنجاز كل ذلك بروح وثّابة فاعلة غير نمطية أو روتينية، وتوجّت هذه الأعمال بإنجازات شامخة لها سماتها الخاصة، وتستحق التوقف عندها:

- إنشاء أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة حتى أصبح لمصر معاهد للكونسيرڤاتوار والباليه والمسرح والسينما والنقد الفنى؛ الأمر الذى حرّك الآمال والأمانى فى غد أفضل.

- العمل على إدخال آثارنا فى دائرة عروض الصوت والضوء؛ حيث الثقافة والفن والتاريخ والتكنولوجيا، كلها عوامل تتضافر معاً لتقدم تجربة جديدة لرؤية التراث بصورة مسموعة مرئية فى آن.

- حشد جهود العالم لإنقاذ آثار النوبة، فتحقق الحلم المستحيل والذى بدا أنه معجز مادياً وتكنولوجياً، وكان ذلك تتويجاً لعلاقاته بصنّاع القرار السياسى فى معظم المحافل الدولية، والتى كوّنها خلال إقامته وزياراته للعديد من الدول.

- ولعلنا، ونحن نباهى الآن بدار الأوبرا المصرية القائمة الآن، لاننسى فقدان مصر لتلك الأوبرا العظيمة والرائعة، التى وضع حجر أساسها ثروت عكاشة عام ١٩٦٢ وكانت تجمع خلاصة فكره ومشاهداته ورؤاه لأوبرات عديدة شاهدها وزارها خلال تجواله فى العديد من الدول، وقد تفاعل تصميمها مع عناصر العمل الأوبرالى من إخراج وتنفيذ وتصميم وتأليف، حتى أنه توصّل إلى أن فن الأوبرا قد تكون أصوله مصرية قديمة، تتمثّل فى الطقوس الدينية، أو الدراما فى صورة أوزيريس العظيم.

وهكذا كانت مصر سبّاقة كعهدها إلى مختلف الفنون ومنها الأوبرا، وحين أقام الخديو اسماعيل داراً للأوپرا فى القاهرة وعهد الى الموسيقار الإيطالى «ڤيردى» بتأليف أوپرا عايده لم تكن هذه هى المرة الأولى التى تتعرف فيها مصر على هذا النوع من الفنون، بل سبقت إليه قبل ذلك بآلاف السنين وكانت هى المهد الأول لهذا الفن. لذلك كانت مصر جديرة بأن يكون لها أوبرا على نيلها العظيم، إلا أن المشروع الجليل لم يقدَّر له أن يتم فى ذلك الوقت.

«... وقد أرسيت حجر الأساس لدار الأوبرا نيابة عن رئيس الجمهورية فى يوم ٢٣ يوليو ١٩٦٢، وكان إعداد الدراسات الخاصة بالمشروع قد بدأ قبل ذلك بمدة، وأجريت الفحوص اللازمة لإدارة المبنى، وتم فرز العروض الابتدائية المختلفة التى تقدمت بها الشركات المتخصّصة فى التركيبات الميكانيكية للمسرح وملحقاته، والأعمال الفنية للإضاءة المسرحية والإنارة، وآلات تنبيه الحريق، وساعات الحراسة، والإشارات الإلكترونية، وأعمال تكييف الهواء والتهوية الصناعية، وأجهزة الإطفاء، تمهيداً للبدء فى التنفيذ، غير أن تقديم استقالتى للرئيس عبد الناصر فى سبتمبر عام ١٩٦٢ قد غيرّ مجرى المشروع على نحو ما سأورد تفصيلاً..» مرجع ١، ص ٤٨٤، جـ ١.

«وكنت خلال تجربتى الأولى وزيراً للثقافة قد وفّقت فى إقناع مجلس الوزراء بإقرار مشروع إقامة دار الأوبرا الجديدة، كما تم التعاقد على إقامة مبنى الكونسيرڤاتوار على أن تلحق به قاعة موسيقية معدّة خصيصاً للاستماع، تحمل اسم «سيد درويش» وقد بدأت أعمال بناء هذه القاعة فى عام ١٩٦٠ أثناء مرحلة من عدم الاستقرار أحاطت بالأوركسترا السيمفونى، وليد مجتمع الثقافة الجديد، وروّاد حفلاته المتطلعين إلى ثورة فكرية ناهضة، تنقّلوا خلالها بين دار الأوبرا غير المكيفة الهواء والتى ضاقت بالجماهير الغفيرة التى سعت إلى الاستمتاع بالموسيقى السيمفونية ودار سينما قصر النيل وسينما أوبرا ونادى الجزيرة فى الهواء الطلق. وقد رأيت وقتها تزويد القاعة بالتكييف المركزى وبآلة أرغن حديثة، لايذكر من نوعها فى تاريخ بلادنا أهم من أرغن الاسكندرية القديم الذى يرجع إلى أكثر من قرنين قبل مولد المسيح، وكان أول اختراع أقامت عليه الحضارة الأوروبية موسيقاها لآلات الأرغن المعروفة الآن فى قاعات الحفلات الموسيقية وغيرها فى أماكن الأداء. وانتهى تشييد القاعة على أنها مبنى ملحق بالكونسيرڤاتوار ١٩٦١ تفاديا لما قد يثيره البعض من عقبات مالية إن تم حسابها مبنى مستقلاً. وبعد عودتى للوزارة هالنى ما أحاط بهذه القاعة من إهمال لعله كان متعمّداً من جانب المعادين لكل جديد سواء فى الثقافة أو غيرها، حتى باتت الجرذان ترتع فى أنابيب الأرغن، وكانت لهذه القاعة عندى أهمية خاصة باعتبارها القاعة الوحيدة المصمّمة للاستماع للموسيقى فى الشرق الأوسط كله..» [مرجع ١، ص ٢٢٩، جـ ١].

وقبل أن أسرد بعض المؤشّرات التى كانت تدلّل على النهضة الثقافية التى كان ثروت

عكاشة يرعاها وينمّيها، فلن يتسع المجال للتفاصيل الثرية والدالة - لاأريد أن أنسى الإشارة إلى أن ثروت عكاشة قدم فى عمله قدوة مهمة للغاية، فلم يكن لديه حساسية سوى للكفاءة فى العمل والإخلاص فيه، وتقييم إنجاز من تعاونوا معه وشاركوه فى العمل الثقافى، وكان هو المسئول عن توفير هذا المناخ الذى أتاح العطاء والازدهار لكوكبة ساطعة من أمثال د.حسين فوزى الطبيب وعالم البحار، وأبوبكر خيرت المهندس والمؤلف، ونجيب محفوظ الموظف فى الحكومة، وشادى عبد السلام، ويحيى حقى، ولويس عوض، ويوسف شوقى، وصالح عبدون، وغيرهم كثيرون. كما تعاون مع الأجانب من كل الأجناس والتوجّهات والأديان، عاكساً شموخ مصر الحضارى، وقدرتها الشديدة على التعامل مع التعدد والاختلاف بثراء واقتدار.

«انظر العناوين الدالة من الجزء المصور فى الجزء الثانى من مذكراتى فى السياسة والثقافة، مرجع ١».

ونذكر الآن أهم المؤشرات الدالة على النهضة الثقافية فى عهد ثروت عكاشة:

- معرض توت عنخ آمون فى أعرق عواصم العالم الذى تحوّل إلى جنون عالمى فى حب مصر والولع بها ولاتزال مصر تجنى ثماره.
- المعهد العالى للفنون المسرحية
- المعهد العالى للسينما
- المعهد العالى للباليه
- المعهد العالى للموسيقى
- معهد النقد الفنى
- قاعة سيد درويش
- المتاحف المختلفة
- دار ابن لقمان فى المنصورة
- بيوت الثقافة أو قصور الثقافة بطول البلاد وعرضها حتى فى الواحات
- مؤتمرات ثقافية ثرية
- دار الكتب الجديدة المطلة على النيل
- أوركسترا القاهرة السيمفونى
- تسجيل موسيقى المعاصرين من المؤلفين المصريين لأول مرة.
- فرقة الموسيقى العربية
- فرقة الفنون الشعبية
- تسجيل الموسيقى الشعبية بمعاونة خبراء من المجر ورومانيا، وإصدار اسطوانات الموسيقى الشعبية.

- عزف أعمال الموسيقيين المصريين المعاصرين فى القالب السيمفونى.
- حفلات الأوركسترا للطلبة.
- عروض الصوت والضوء فى الهرم والقلعة والكرنك.
- المبدعون من أبناء مصر والعالم تفتح لهم القاعات التاريخية والأماكن الأثرية ليقدموا فنونهم وإبداعاتهم مثل شارل مونش فى مصر لقيادة أوركسترا القاهرة السيمفونى، وكارل أورف فى مصر يقدم رائعته الخالدة كارمينا بورانا
- المتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية
- آرام خاتشاتوريان فى مصر
- الأوبريتات العالمية بالعربية بنجاح باهر.
- أول معرض دولى للكتاب ١٩٦٩
- فرقة أوبرا القاهرة، وفرقة الباليه وأوركسترا القاهرة السيمفونى تقدم الأوبرات العالمية بلغتها الأصلية ومعرّبة، والباليهات العالمية بنجاح كبير.
- كبار المخرجين الروس والفرنسيين ورسوم مارك شاجال لعروض باليه القاهرة.
- الاحتفال بألفية القاهرة ١٩٦٩.
- باليه البولشوى فى القاهرة
- باليه كيروف فى القاهرة
- باليه أوبرا باريس
- الباليه الملكى بكوفنت جاردن
- مسرح الأولد ڤيك
- دار المنسوجات المرسمة بحلوان
- إنشاء السيرك القومى
- إنشاء نظام تفرغ الأدباء والفنانين

وخلال كل ذلك الإنجاز يحصل ثروت عكاشة على الدكتوراه من جامعة باريس ويؤلف العشرات من الكتب والمراجع ويحقق التراث العلمى بالإضافة إلى العالمى واليونانى والرومانى والعربى والفارسى، ويقدم الأبحاث الهامة لتضاف إلى رصيده الفريد من النتاج الثقافى والفنى، وليعطى للجيل الجديد زاداً يتزوّد به فى رحلة الكفاح من أجل الثقافة والفن، ولو كانت الإرادة فى مصر - وقتها - قد اتفقت على الاستفادة من هذا التراث الفكرى، لأثرى الساحة الثقافية حتى يومنا هذا.

وقد كانت له رؤية ثقافية ثاقبة وحسّ حضارى مرهف، تجلّى ذلك فى إيقاظ وعى العالم والأمم المتحدة بأجهزتها الثقافية «اليونسكو» تجاه مصر وآثارها، حتى أدرك المجتمع العالمى فى

النهاية أن هذه الآثار التى يتهدّد بعضها الغرق هى تراث الإنسانية كلها. واستجاب العالم لمبادرته التى تحقّق معها إنقاذ آثار النوبة. وفى حين كان إنقاذ هذه الآثار حلماً بعيد المنال، فلم يكتف بحصر القضية فى مجرد إنقاذ هذه الآثار فقط، بل شملت دعوته الحفاظ على التراث الإنسانى حيثما وجد. حيث اقترح على اليونسكو ومجلسه التنفيذى ضرورة إنقاذ مدينتى فلورنسا والبندقية مما يتهدّدهما، واستجاب المجلس لرأيه، ومن هنا لعبت مصر دوراً محورياً فى قضية إنقاذ هاتين المدينتين، أى أنها تحولت إلى فاعل ومبادر على المستوى الحضارى الثقافى الرفيع المستوى فى القضايا التى تهمّ العالم وتؤكد معنى تكافل الإنسانية فى عمل متواصل متكامل نحو العدل والحرية والقيم النبيلة وكمفهوم عام ونسيج ضام.

شاهد على العصر

ورغم ضخامة الإنجاز الذى سبق عرضه باختصار، إلا أننى أرى أن إضافة ثروت عكاشة الكبرى فى مجال الثقافة هى دوره كشاهد على العصر. ونحن فى أمسّ الحاجة إلى دراسة شهادته المخلصة الأمينة بحذافيرها لكى نفهم الكثير مما استعصى علينا فهمه وأصبح مصدر حيرة كبرى للأجيال.

فهو من الضباط الأحرار، يتفرّد باقتدار بالجمع بين العسكرية الملتزمة والثقافة والمعرفة والعلم،. ومن هذا المنظور الفريد أصبحت شهادته على العصر هى الإضاءة الثقافية الكبرى التى تفيد بلده وتستفيد منها أجيال تتطلع إلى فهم كيف كنا؟ وكيف أصبحنا؟ دون أن يجدوا من يقدم لهم المعرفة والاستنارة على مستوى السؤال والعمق الضروريين للإجابة على هذه الأسئلة الصعبة.

ومن هنا أيضا نجد أهمية خيار عكاشة الثقافى – رسالته وانحيازه الثقافى – تكمن فى أنه ليس خيارا انهزاميا متخاذلا، فقد أثبت أنه يستطيع حمل السلاح عند اللزوم، وبالتالى فلا يملك العسكريون الفاعلون أن يسخروا منه ويحطّوا من شأنه، كما سخروا من المثقفين والعلماء وحطّوا من شأنهم... ولكنه خيار عميق أصيل يفهم حقيقة طبيعة الثورة، ويؤمن بها وبالتطور المستمر نحو الأفضل ونحو القيم الإنسانية الرفيعة التى انبثقت من الثقافة والمعرفة عبر العصور.

أما دفاعه الأساسى عن الأوبرا، فلم يكن مزايدة أو انبهاراً بالغرب، بل هو بعد نظر ووعى، ولو كنا فهمناه وتابعناه وأتحنا لأفكاره التراكم والنمو بلا عوائق، لتغيرّ وجه التاريخ. إن الأوبرا نبع رئيسى من منابع تغذية الثقافة من حيث أنها هى مسرح الإنسان الشامل ودراما الوجود الإنسانى، يكتشفها الإنسان ثم يعود إلى اكتشافها من جديد بمعانيها الخاصة فى كل زمان ومكان، معبرًا عنها بكل ما هو متاح له من وسائل تعبير – شعر وغناء وموسيقى وحركة ورقص تعبيرى ومسرح ودراما ورسم ومقطوعات سيمفونية وفكر وفلسفة وتكنولوجيا – أفراداً وجماعات فى تفاعل

مستديم، هذا التفاعل ينير الوعى ويزيده ويدافع عن طاقات الحياة والوعى والإبداع دون نهاية، أى أن الأوبرا هى أحد مفاتيح المجتمع الإنسانى الأساسية للاختراق. عكاشة كان يرسى القواعد التى تعطى المجتمع القدرة على استكشاف وإبداع الوعى بالدراما الشاملة مطاولا قمم هذا الفن التعبيرى المتكامل، التى تطلّ علينا من أنحاء العالم القادر على الابتكار والإبداع وحماية خيال أبنائه أو بعضهم على الأقل. هذا هو المجتمع القوى القادر بكل المعايير والذى له وزنه فى تفاعلات هذا العالم وديناميانه.

لقد حمل ثروت عكاشة – أحد الأحرار الذين لعبوا دورا أساسيا فى أحداث ٢٣ يوليو ١٩٥٢ – مبادئ خاصة وهامة رغم إغراء السلطة، بل السلطة المطلقة بلاحدود أو رقابة التى أنست الكثيرين من زملائه مبادئ هذه الثورة النبيلة، فهاهو يقول بتلقائية وبساطة كلاماً له دلالات عديدة:

«لقد كان همّى حين شاركت فى هذه المعركة منذ أن بدأت إلى أن انتهت أن أبذل كل جهد فى إنجاحها، ولم يدر بخلدى أن ثمة مطمعا وراءها فى كرسى الحكم واعتلائه أو المشاركة فى السياسة، بل كنت أومن أننا نقوم بهذه الحركة لتخليص البلاد من شر استفحل، فعجز الساسة عن تداركه وتلافيه، حتى إذا ما أنجزنا مهمّتنا عدنا إلى ثكناتنا وتركنا للبلاد حقها المشروع فى اختيار من تثق فيه بعد تلك التجربة الطويلة ليتولى أمرها فى جو لا ضغط فيه لملك طائش ولا لمستعمر جبار، وإنما يردّ الأمر فيه إلى الأمة لتقول كلمتها الفاصلة ...» (مرجع ١ ص ٩٦ جـ ١).

عكاشة الكشّاف والمرشد

مشوار ثروت عكاشة، بمواصفاته الخاصة والفريدة التى جمع فيها بين وجوده مؤمنا ملتزما ضمن الضباط الأحرار، ووجوده فى نفس الوقت والالتزام والإيمان فى مركز حركة الثقافة والمعرفة محليا ودوليا مثل الكشّاف indicator الذى يرشدنا عن التفاعلات الكيمائية لمعرفة طبيعتها، وشهادته على العصر والأحداث مثل المظهر revealer / developer الذى نستعمله فى تحميض الأفلام لكشف ما فيها من صور ورسائل بليغة ومؤثرة، وبدون المظهر لن نرى فى الصورة إلا أشباحا غير واضحة لا معنى لها.

فهو فى تقديرى قدوة ونمط من الناس عامة ومن الضباط الأحرار خاصة، لم يقطع الصلة بالثقافة والمثقفين، ولا بالعلم والعلماء كما فعل ويفعل بعض العسكريين مستهينين – من جهة المبدأ – بهذه الفئة المتحذلقة التى لاعمل لها إلا الكلام والتساؤل والشك والجدل والتمهل، مقابل حسم السلاح بأنواعه، متبعين شعر أبى تمام البليغ – الذى أثبت التطور الإنسانى والتاريخ ضعفه وتهافته – (ويغفر لأبى تمام أن يقال إنه كان يقصد المنجّمين لا العلماء كما ظهر فى

أبيات تالية: فمعنى البيتين البليغين علق فى الأذهان كما هو دون تمحيص أو أسباب قوله:

السيف أصدق أنبــاء من الكتب   فى حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب
بيض الصفائح لاسود الصحائف   فى متونهن جلاء الشك والريب

نعرف من التأمل العميق فى تاريخ البشرية ومع ثروت عكاشة أن أسلحة الدنيا كلها لاتصنع ثقافة ولاحضارة ولاتبنى إنسانا، وأن الأمم المتفوقة على غيرها بالسيف وحده انتهت إلى زوايا التاريخ أو بمعنى آخر إلى قمامة التاريخ، وأن الذى بقى وظهر وتغلّب هو الثقافة والحضارة وأضواء المعرفة وقنواتها... ومن هنا كان السيفِ أو السلاح فى الحياة حالة استثنائية مرحلية – بين قوسين – لدفاع أو هجوم مرحلى لم تعد تُجْدي أمامه كافة الوسائل غير الاستثنائية المتاحة – أما الدائم الذى يبني المجتمع والناس فهو الثقافة والمعرفة ... فالثقافة أجدى وأبقى وأظهر من القوة، ولكن القلة القليلة هى التى تعي هذه الآلية الأساسية لأن تأثير القوة (الزائل) يبدو ظاهريا رائعا مؤثرا فعالا، فى حين أن تأثير الثقافة تأثير استراتيجى طويل الأمد لاتظهر آثاره إلا بعد صبر وأناة وإمداد مؤن مثابر. وهذا التأثير هو التغير الحقيقى فى سيرة البشرية، وهو الطريق للثورة الحقيقية ولايوجد غيره. فلاثورة بدون تغييرات ثقافية ومتطورة، وتغييرات فى المفاهيم السائدة فى وجدان الإنسان، فالسلاح يتبع المعرفة والفلسفة والحكمة والعقاب – على الأمد الطويل – لمجتمعات تنسى مقتضيات العلاقة وآليات الحفظ لها، فتنقلب الآية فى هذه المجتمعات وتصبح المعرفة والفلسفة والحكمة توابع لهذا السلاح، مجتمعات فى طريقها الأكيد – على المدى الطويل – للعذاب والمعاناة، والعنف ثم الهلاك إلا أن تبادر بتصحيح العلاقة وتصحيح الديناميات التى تسير عليها.

لقد أخطأ المفكرون الذين باعوا للناس فكرا شيوعيا ماركسيا «مقدسا» فوق كل الاعتبارات الإنسانية – أو باعوا لهم فكرا دينيا «مقدّسا» أيضا فوق كل الاعتبارات الإنسانية – وحوّلوا القوة وامتلاكها والحفاظ عليها إلى غاية سابقة ومعطّلة لكل الاعتبارات الإنسانية، وهى تنويعات من الفلسفات الفاشية التى كرّسها المفكرون فى نصوص وكتب «مقدّسة» حرصوا على عدم المساس بها وعدم السماح بإعمال الفكر أو نقدها، سواء كانت تنزيلا سماويا متعسّفا بعيدا عن جوهره، أو تأليفا بشريا يمكّن لأصحاب السلطة والطامعين فيها كل كما يشاءون. وكان لهؤلاء المفكرين خطأ أساسى هو أنهم افترضوا أن التنمية الإنسانية إنما تأتى بأوامر فوقية وبتطبيق معادلات سابقة التجهيز أيا كانت براعتها ورونقها الظاهرى، ثم سعوا إلى السلطة والحفاظ عليها بأى ثمن وأى قدر من الإهدار لقيم النمو الأساسية، مؤمنين أن هذه المعادلات الجميلة هى الحلول لكل مشاكل المجتمع البشرى، وهى وحدها القادرة دون تفاعل قاعدى أو عمل حقيقى على تحرير ومشاركة القاعدة أو إعمال آليات العدل للملايين المظلومة والمحرومة. ونعنى بآليات العدل هنا الآليات المؤكدة لتوطيد العدالة دون اعتماد على العطايا أو المنح أو القرار السلطوى الفوقى.

لنتساءل معا، فى ضوء ما يثيره فينا الخوض فى ظاهرة ثروت عكاشة والثقافة، عن ماهية الثورة وكنهها التى نرى أن القلة فقط هى التى نجحت فى فهمها خلال الفترة العصيبة مثلما فهمها د.ثروت عكاشة نفسه. إنها بالتأكيد ليست تغييرات فى الوجوه فقط ولكن لابد أن يشمل معنى الثورة تغييرات جذرية فى العلاقات؛ مفهوما وثقافة وممارسة وسلوكا. والسلوك إما أن يكون سلوكا قهريا بالسلطة والعصا والتخويف والشرطة أو الرشوة، أو سلوكا تلقائيا بالدوافع الداخلية العميقة والوعى والرؤية الاستراتيجية طويلة المدى التى لاتحتاج إلى شرطة بل إلى ثقافة.

أى أن سلوك بناء الفرد والجماعة إما أن يكون سلوكا تفرضه وتضمنه شرطة وعصا وأنواع ترهيب وترغيب مع صنوف الرشوة.. أو يكون خيارا استراتيجيا نابعا من ثقافة الإنسان فردا وثقافة الجماعة مجتمعا. وكلما زادت نسبة التكيّف الثانى والاعتماد عليه انطلقت طاقات المجتمع أفرادا وجماعات لتبدع وتعطى وتحوّل المعطيات المتاحة إلى ثراء يخدم الحياة والبشرية، كما تحرّك المجتمع فى طريق الثورة الحقيقية للإرساء والتقوية لدعائم العدل والمناخ السليم لإطلاق طاقات البشر وتحرير إمكانياتهم.. إلى ثقافة فى ثقافة فى ثقافة.

فثقافة الثورة تشمل: تغييرا جذريا فى وعى المواطن بنفسه وبالآخرين وبمكانه ومكانته فى الوطن، وعلاقاته، وحقوقه وواجباته، وآليات مشاركته وحمايته، وحقه فى الطمأنينة، وحدود علاقته بالسلطة وحدود السلطة وعلاقتها به. وثقافة الثورة تشمل: تغييرا جذريا فى وعى المواطن بنفسه وبالآخرين وبمكانه وثقافته فى الوطن، وعلاقاته، وحقوقه، وواجباته، وآليات مشاركته وحمايته وحقّه فى الطمأنينة، وحدود علاقته بالسلطة وعلاقة السلطة به، وتغييرا جذريا أيضا فى علاقات الرجل والمرأة والطفل والشاب والوعى بواجبات وحقوق كل منظور وكل مرحلة. وأيضا تغييرا جذريا فى علاقة القوى بالضعيف، والقادر بغير القادر، وتغييرا جذريا فى علاقة الغنى بالفقير، وعلاقة الكبير والصغير والرئيس والمرؤوس. أما النصر الأكبر للثورة فهو انتقال المواطن من عالة إلى شريك مدعّم بآليات رصينة ومأمونة ومؤمنة.

آليات للتطوير والتغيير وتغيير التغيير

ومن هنا ننبّه إلى مخاطر الشعار الأوتوماتيكى «ثورة حتى النصر» وكأن النصر نقطة نهائية رئيسية، بل الأصح ثورة حتى النصر، وبعد النصر ثورة ثم ثورة ثم ثورة.. فالحياة نبض وإيقاع وتغيير، والثورة التى تصادر آليات التغيير وتفرض الوصاية على ديناميات الحركة الوطنية برغم أنها انتصرت وانتهى المشوار تحكم على نفسها وعلى مجتمعها بالانكسار وبالتعتيم المؤكد.

فلا مناص من الانتقال من حق الوراثة أو القرابة أو المال أو القوة إلى حق الكفاءة أو الأداء والقدرات، كما يقيّمها النسيج الاجتماعى بشفافية كاملة وفى النور بناء على أهدافه المعلنة فى النور أيضا.

الكفاءة الكفاءة الكفاءة، الكفاءة قبل الواسطة وقبل القرابة وقبل الثقة، الكفاءة وآليات اختبار الكفاءة فى شفافية واستمرارية

الولاء للمبادئ الكبرى قبل الولاء الشخصى

الانتقال من حق القوة إلى قوة الحق

الانتقال من حق البندقية إلى حق الفكر والإبداع

وكل ذلك يتحقق عند السير الاستراتيجى المخلص فى طريق تعليم التنمية وثقافة التعبير والمشاركة والتحرر من الخوف حيث يتحول المواطن من متلقٍ سلبى إلى فاعل إيجابى ومبادر فى النور وفى مجالات المشروعية.

الدستور – على الورق الذى يحمى كل هذه الثورة – أهم منه الدستور والعقد الداخلى فى وجدان الناس – الثقافة – الذى يحمى هذه الثورة ويؤمن بها ويضمن استمرارها كثورة.

أخيرا وليس آخرا بل لعله أهم التحولات «الثورية» تطوير دينامى لآليات ضبط العلاقة بين الثابت والمتحرك فى الحياة الإنسانية وبين الشك واليقين وبين العلم والإيمان. وهذا الهدف المحورى لا سبيل له إلا بالثقافة، وبدونه تدخل المجتمعات الإنسانية جماعة وأفراداً فى كم متراكم من التعقيدات والعراقيل ضد النضوج وضد النماء تتضاءل معها تعقيدات متاهة «كريت» الرهيبة التى ذكرت الأساطير أنه لايخرج منها أحد حيّا!

هل نعدّل إذن من أبيات أبى تمام بعد أن نبسّطها نثرا؟

«الكتب أصدق أنباء من سيوف العالم كلها وأفعل، ولكن أغلب الناس لايدركون...

وليس أهل الثقافة والعلم بأهل اللعب بل هم العلماء ورثة الأنبياء وصانعى «الأنباء» الخالدة والمؤثرة .. والويل لثورة أو دولة تعتمد على السيف أو القوة وحدهما...»

تغيير الوعى هو صانع الثورة والمعرفة هى صانعة الثورة

والسيف أحيانا قد يكون مقدمة. مجرد مقدمة، فإذا أوكل إليه أكثر من ذلك كانت الطامة.

ثروت عكاشة المعلم المستمر والمتعلم المستمر

الجزء الثانى من أهمية ثروت عكاشة القدوة أنه آمن، قولا وفكرا وعملا، بالثقافة المستمرة والتعلم المستمر. وهذه الاستمرارية والإيمان بضرورة التطور من أهم المفاهيم التى أضرّ غيابها بكثير من الثوار حسنى النية نبيلى المقصد. فليست المعرفة وليست الثقافة كمّاً جامدا ثابتا بل كيانا عضويا نابضا متفاعلا حيّاً أتيحت له الفرصة بالجديد والمبدع. والفكر «الثورى» اليوم قد يتحول – بل سيتحول مؤكدا إن لم يؤمن بالتفاعل الصادق المستمر – إلى جمود رجعى مضاد للتطور غدا. وليست السلطة بديلاً عن الثقافة أبدا.. فالمعرفة المنهجية دائما هى المعرفة الباحثة

المتسائلة المتواضعة التى تكفل انعكاسا لإيمان ثقافى عميق فى المجتمع والقائمين على أموره بجدواها ومحوريتها.

ونرى ثروت عكاشة لم يكفّ قبل ١٩٥٢ وبعدها منذ بلوغه وانبثاق إرادته، عن التصميم على طلب العلم والمعرفة والثقافة أينما وجدت بلا ملل أو كلل، ودون أن يقف لحظة - رغم علمه الموسوعى وثقافته الموسوعية - ليقول لنفسه قد بلغت الغاية وارتقيت القمة. فرغم القمم العديدة التى ارتقاها فعلا، ورغم التكريم على المستوى العالمى وتكريم اليونسكو الممثل لرؤية العالم فى الثقافة له بأرفع مايكون التكريم، فهو دائما طالب العلم والثقافة الدؤوب ينهل المعرفة من المراجع والصور والموسيقى. يسمع ويرى وينفعل ويحسّ بكل ما أوتى وجدانه وعقله من حواس، ليبدع مايثرى به المكتبة العربية، بل والأهم أن ثروت عكاشة لم يكلّ لحظة عن الدراسة والترجمة والكتابة فى كل مجال ثقافى ليثرى به إنسان الحضارة الناطق بالعربية ويعيد له النّدية بين جبهات العالم الحديث، بهذا الثراء الجديد وبهذا الوصال الاستراتيجى بقنوات كانت قد انقطعت أو كادت مع حركة المسيرة البشرية نحو النهضة والمعرفة والعدل.

وقد شخّص ثروت عكاشة حقا هذا الانقطاع الثقافى الذى كرّس حياته لوصله أنه من أهم أسباب افتقاد إنسان الحضارة الناطق بالعربية لمقومات النّدّية فى تفاعل الحضارات والشعوب الذى هو ديدن الحياة الحديثة. ولعله كان مسترشدا بقول المتنبىّ بعد أن صحّح سقطته - أو لعلها لم تكن سقطة بل صرخة تنبيه واحتجاج - حيث سقط فى نفس الوهدة التى سقط فيها أبو تمام فقال:

حتى رجعت وأقلامى قوائل لى   المجد للسيف ليس المجد للقلم

ثم ما لبث أن صوّب المعنى قصير النظر قائلا:

الرأى قبل شجاعة الشجعـان   هو أول، وهى فى المحل الثانى

فإذا اجتمعا لنفسٍ مـــــرة   بلغت من العليـــاء كل مكـان

وهذا تصوّرى لثروت عكاشة ولمعضلة مصر الحديثة، فقد انبثق فيها بعد ١٩٥٢ من آمن بأبيات أبو تمام وبيت المتنبىّ الأول دون أن ينطلق لفهم ما وراء الرسالتين وما بعدهما. وانبرى فريق آخر يبجّل الثقافة والحوار والتفاعل وما تؤدى إليه من ديمقراطية وتبجيل لكيان الإنسان والمواطن ولآدميته وحقوقه، فريق يعى وعيا عميقا أن الخوف عدو الثقافة، عدو الخيال، عدو الإبداع.

تساؤلات الأجيال

مصر تستحق مكاناً ومكانة فى النظام العالمى أعظم بكثير مما تحقق لها. ونحن بالذات جيل رأى أحلامه وآماله القومية والإنسانية تذوى وتنهار. فمثلا نحن جيل يذكر من كانوا يوصفون

بشراذم العصابات الصهيونية يستجدون الاعتراف ويستجدون قبول قرارات التقسيم ١٩٤٨ فإذا بنا نجد إسرائيل الدولة هى الرهان الأول لدول العالم المهيمن فى المنطقة يرونها كدولة الهيمنة، دولة القيادة، دولة القدوة.. الدولة النووية..

نحن فى مصر سمّينا أنفسنا جيل الثورة والحرية والتخلص النهائى من الاستعمار وتحرّرت بلادنا مع باقى بلاد المستعمرات فى العالم كله مع انحسار مدّ الاستعمار العسكرى لنجد أنفسنا نقع فى براثن تنويعات الاستعمار الحديث وأفلاك النفوذ فى الصراع بين الشرق والغرب بعد أن كنا فى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين قد خطونا خطوات جبارة نحو الندّية والاستقلال الحق .... بالعلم والمعرفة والكفاءة والعطاء..

انطلقنا إلى المشاريع الوحدوية وإلى المشروع العربى بكل الجوارح والإخلاص لنعيش مأساة انفصال مصر والسودان ثم وحدة سورية مصرية انفصمت بأسرع مما تكونت.. وعشنا عمرنا كله أو جله فى منازعات ومشاحنات بين الأخوة وصلت إلى الحرب أو الحرب الأهلية.. وكلها إهدار طاقات وموارد ومصائر أجيال فى ظل مفاهيم مشوّشة أو غائبة أو متناقضة يواكبها تغييب مدهش لأصوات الحكمة والمعرفة والبصيرة فى مجتمعات غابت عنها آليات الحوار القومى متعدد الأبعاد..

فلم يكن غريبا أن تنزل على العالم العربى كارثة ١٩٦٧ ثم كارثة حربى الخليج الأولى والثانية.. وكأننا لانؤرخ ولانتعلم من التاريخ وكأننا لانتثقف من التاريخ بإيقاعاته ومعانيه التى تصرخ فى وجهنا وفى وعينا طالبة الترجمة إلى تحليل وفكر وفقه وإبداع.

والآن تتعقبنا كارثة من نوع آخر ألا وهى اتفاقية الجات وأمثالها! حيث سترغم المجتمعات المبدعة غير القادرة على الاختراع والإبداع وإرساء البنية التحتية من العلوم والمعارف والثقافات، غير القادرة على تطوير تكنولوجيا التطبيق للإبداعات والاختراقات المنبثقة منها باستمرار؟.. هذه المجتمعات سيكتب عليها أن تتحول إلى مجرد توابع مستهلكة فى النظام العالمى الجديد..

والسؤال كيف ذلك وقد زرعتم مازرعتم وأخلصتم ما أخلصتم؟

ولا أحسب أن هذه المفاهيم كانت غائبة عن مصر الثورة ومصر النهضة فى النصف الثانى من قرننا العشرين.. لا أحسب أنها كانت غائبة عن القوى الثورية حقا على الساحة، وكانت كعادة أى مجتمع سوىّ يختلج بالديناميات الطبيعية: قوى الوسط كأغلبية وقوى يمين الوسط وقوى يسار الوسط كقلّة فاعلة وقلّة القلّة قلة متطرفة يمينا أو يسارا، ثم انضم إلى المجموع الحى الزاخر بالحياة الضباط الشبان فى حركتهم الشجاعة.. ولاننسى أن قوى الهيمنة الغربية كانت تنظر بقدر هائل من الرعب إلى هذا الثراء الاجتماعي والسياسي الذى كان ينمّ عن ميلاد قفزات اجتماعية وسياسية وشيكة. وقد أصيبوا بالرعب من المدّ الثوري التعدّدى للحركة الوطنية المصرية ومن حكومات الأغلبية ومن اتجاه الأغلبية إلى البحث عن مصالح الوطن أولا وقبل

مصالح دول الهيمنة. وكان رفض الاشتراك فى الحرب الكورية ثم إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ثم إرهاصات اتباع سياسة متوازنة مع كل دول العالم بما في ذلك الكتلة الشرقية كانت كلها أمور تنذر بإجهاض تجربة التعددية السياسية والديمقراطية والتفاعل الحاد والحىّ بين الحكومات الممثّلة والحكومات غير الممثّلة. وما كانوا يرونه – ونجحوا فى نقله إلى بعض القوى الوطنية المصرية – فوضى تنذر بوقوع مصر تحت سيطرة الشيوعية الدولية والشيوعيين، كان من وجهة نظرنا فترات مخاض بالغة الخصوبة. ولكن لماذا تسمح لنا قوى الهيمنة الغربية خلال رعبها من الشيوعية وخوفها من نشأة ديناميات حرة فى مصر وتصميمها على تعضيد وجود إسرائيل فى عقر ديارنا، لماذا تسمح هذه الدول بمخاض حر يولّد حكومات ممثلة للشعب تتابع الخط المنذر الذى ملأهم رعبا؟ وهم يرفضون «الفوضى الخلاّقة» لدول «متخلّفة مثلنا، بينما يقبلونها عندهم كمقدمة ضرورية من مقدمات التفاعل والتجديد، ويبحثون لنا عن حكومة «قوية» قادرة على السيطرة ثم التفاهم والتعاون معهم وتأكيد الاستقرار بالقوة لو لزم الأمر فهم يعتقدون أن الاستقرار فى الدول المتخلّفة من وجهة نظرهم لايتحقق إلا من خلال القوة وليس بالحرية وإطلاق الديناميات مثلما يتحقق الاستقرار عندهم – ويرون أن مثل هذه الشعوب المتأخرة ليس لها إلا الحكم العسكرى أو الشبيه بالعسكرى.

ولست أشك أن بعض ضباط ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان يفهم هذه الآليات ويحرص ألا تقع الحركة فى فخ تنفيذ غير واع لمطالب قوي الهيمنة الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية بإجهاض المدّ الديمقراطى ورفض مسار التعددية وديناميات التغيير والحوار وإجهاض الحركات الوطنية الأصيلة عن طريق فرض تنويعات من الوصاية عليها. كذلك لم يكن بعض الضباط يعى الديناميات العالمية هذه تماما أو تغلّب إبهار السلطة ثم إبهار السلطة المطلقة على كل اعتبارات أخرى، أو تغلّب تبرير حلم النهضة المبدعة التى يصنعها البطل القائد وحده على كافة الاعتبارات الأخرى، وما أقدر العقل البشرى على اختراع التبريرات المقنعة. ثم توالت فعلا انتصارات وإنجازات الحكم العسكرى ونظام السيطرة المركزية الكامل الذى أفرزه، حتى بدا أن فكر الالترام بفترة الانتقال بجدّية، وتسليم المقاليد لقوى الحركة الوطنية المصرية الطبيعية، فكر مضاد للثورة ومضاد للتطور بل ومضاد للزعيم الذى طوّق عنق الوطن بأفضاله وإنجازاته ومعجزاته. وليس عجيبا أن انتصارات ١٩٥٦ السياسية المعجزة لم يسمح للفكر المحلى بتحليلها ولا بقراءاتها قراءة صحيحة، وكانت مصر ومفكّريها جديرة بمثل هذا التحليل حتى يمكن للوطن الاستفادة الحقة من هذا الانتصار والتعمق فى فهم الديناميات العالمية التى تتحرك وتؤثر فى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية.

«.. وكان مما قاله (عبد الناصر) لى (بعد العدوان الثلاثى) : «لقد كنت صادق التقدير حين بعثت لى بتقريرك عن خطة العدوان قبل وقوعه، وإن كنت لم آخذ بتقديرك أول الأمر إذ

كان يخالف كل حساباتى وتوقعاتى. ومع وقوع العدوان فقد كتب الله لنا النجاة فنفذنا من ثقب إبرة». (مرجع ١).

ومع هذه البصيرة التى تتطلب البحث والتحليل والفهم لم يتح المناخ لقوى الفكر والتحليل فى مصر أن تحلّل وتتعمق وتفهم.

ورغم كل الإغراءآت فقد التزم بعض من هؤلاء الضباط ومنهم ثروت عكاشة ليمضى فى طريق الثورة الحقة: الحرية والمشاركة وآليات الديمقراطية وأمن المواطن وأمانه وتأمينه من أجل أن يشارك ويعطى ويعبّر ويقرّر. الجهاد الأكبر – تغيير النفوس والمفاهيم... والتجاوب مع التحدّى الثقافى، وهو التحدّى الجذرى والحقيقى للثورة أى ثورة، دون الانزلاق فى دوامة السلطة من أجل السلطة أو دوامة عسكرة المجتمع الذى تناقض مع تتابعات ثقافة المجتمع ومع الرسالة الحقيقية للثورة..

جاء أول اختيار صعب فى فبراير ومارس ١٩٥٤ وثروت عكاشة فى الخارج ورغم ذلك لم يتوان أن ينقل لنا أهمية هذا الموقف ودلالته الفارقة ويسجل للتاريخ موقفه وتقييمه:

«.. ويهمنى فى هذا المقام أن أشير إشارة عابرة إلى الدور الوطنى البطولى الذى قام به ضباط سلاح الفرسان الأحرار فى ليلة ٢٧/٢٦ فبراير ١٩٥٤ – وفى مقدمتهم الأخوة أحمد المصرى ومحمود حجازى وصبرى القاضى وأحمد حمودة وفاروق الأنصارى ورفاقهم الأعزاء – حين طالبوا بضرورة عودة الحياة الديمقراطية وتخلّى القيادة العسكرية عن السلطة، وحاجّوا عبد الناصر فأقنعوه بقبول مطالبهم ووضعها موضع التنفيذ دون لجوء إلى القوة وكانت تحت أيديهم، ومن ثم صدور قرار مجلس الثورة بتحقيق هذه المطالب. وأشهد هنا أن معرفتى الوثيقة بهؤلاء الرفاق الشرفاء سواء قبل الثورة أو ليلتها أو بعدها تحتّم علىّ أن أذكر لهم وطنيتهم الصادقة وشجاعتهم الأدبية وطهرهم النادر ونقاءهم الثورى، وأن ما قاموا به كان عن اقتناع تام بالديمقراطية وليس كما يزعم البعض أنه نتيجة مخطط شيوعى أو تطلعا إلى اعتلاء السلطة كما يزعم البعض الآخر. وهم فيما فعلوا قد كشفوا لنا جميعا عن أن خروجهم فى ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وهم يحملون رءوسهم على أكفهم لتحقيق المبادئ الستة المعروفة ومن أهمها إقامة حياة ديمقراطية سليمة، كانوا ليلة ٢٧ فبراير ١٩٥٤ صادقين مع أنفسهم لأنهم كانوا ينطلقون من نفس المنطلق البرئ. فلقد كان هذا الرأى تيارا جارفا يسرى فى نفوس الضباط الأحرار فى سلاح الفرسان عن بكرة أبيهم منذ قيام الثورة حتى انتهوا إلى تلك النهاية المؤسفة التى لحقت بهم وضرب بمطالبهم الوطنية عرض الحائط. أقول إن مطالبهم لو كانت قد تحققت لتغير مسار الثورة إلى مافيه خير الوطن وخير الثورة، ولتنكّبت مصر ما تعثّرت فيه فيما بعد من كبوات ما كان أغنانا عنها لو استمسك أعضاء مجلس قيادة الثورة بالقرارات الحكيمة التى عرضها عليهم الزعيم جمال عبد الناصر تلك الليلة بعد اقتناعه بصحة رأى تلك الصفوة من ضباط الفرسان،

ولم يذعنوا لرأى فريق آخر من الضباط من خارج مجلس الثورة كانوا يؤثرون الحكم العسكرى على الحكم الديمقراطى. إنى لأجلّ فى إكبار موقف تلك النخبة من ضباط سلاح الفرسان فى تلك الليلة المجيدة التى كم كنت أتمنى لو كنت حاضرها لأشاركهم شرف ما نالوا فقد كنت وقتذاك ملحقا عسكريا بباريس. وكنت أرجو أن أسجّل هنا ما نُقل إلىّ سماعا غير أنى أوثر أن أترك ذلك لمن شارك مشاركة فعلية فى هذا الحدث الوطنى حتى تكون الصورة صادقة واضحة. ولايضير هؤلاء الضباط ما انتهوا إليه من هزيمة وإهدار لقضيتهم، فحسبهم أنهم التزموا فيما قاموا به بمبادئ الشرف والفروسية. وعندى أنه بعد أن تخلّص مجلس قيادة الثورة من هؤلاء الذين عارضوه من الضباط الأحرار فى شتى أسلحة الجيش، يكون بذلك قد قضى على منْ عمرت قلوبهم بالمعانى الطاهرة للثورة، ولم يعد يسانده غير نذر يسير من المخلصين وكثرة غالبة من الانتهازيين ذوى الأطماع الذاتية التى جرّت على مصر أهوالا ما كان أغناها عنها. وهكذا مايكاد رهط من أصحاب المشاعر النبيلة يشعلون ثورة إنسانية حتى يقصيهم تيار الانتهازيين الجارف... فإذا هم ضحاياها!..»

(مرجع ١ ص ١١٦ – ١١٧ ج ١)

من هذه الملاحظات بالغة العمق نفهم أنه قد انبثق فى تاريخ مصر المعاصر منذ هذه اللحظة الفارقة، خطان متوازيان: أحدهما مأساوى رجعى أخذ المجتمع والمواطن بقسوة لاحدود لها وضرب مؤسساته المقدسة ومقومات نهضته التى بناها عبر قرون من العرق والدم والدموع والكفاح والأحلام، والخط الآخر المستمر تطورى إنسانى ثقافى سعى إلى تأسيس كل ما هو قيّم وضرورى من أجل نهضة فعالة قوامها الإنسان المصرى.

ولكى نفهم هذا الحال الصادم ونضع ثروت عكاشة فى إطاره التاريخى الصحيح فلنرحل معا بعض الرحلات السريعة عبر التاريخ المعروف وعبر كلمات ثروت عكاشة نفسه نحاول أن نشرح ونسأل ونحاول أن نفهم.

منذ مطلع الثورة المصرية الحديثة والكبرى الممتدة من ١٨٠٠ إلى ١٨٨٢ مرورا بثورات مصر المنسيّة ١٨٣١ – ١٨٤١، ١٨٦٠–١٨٧٠ – ١٨٨٠ – ١٨٨٢ – ١٩٠٤ إلى ١٩٠٨ إلى ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ إلى ١٩٣٥ إلى ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ إلى ١٩٥٢ – ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦ إلى ١٩٦١ إلى ١٩٦٨، كان يبرز إلى سطح الفعل والفكر الثورى الخيار الثقافى الصحّى والفعّال والفاعل لتتغلّب عليه أحيانا أفكار ظاهرها ثورى ولكنها فى الحقيقة مضادة للتغيير المطلوب، لكى تنتقل الثورة (أى ثورة) من مجرد تغيير المظاهر والأشخاص ومجرد تغيير مواصفات الطبقة الحاكمة إلى التغير الجذرى فى المفاهيم والعلاقات والوجدان والسلوك الذى هو أساس الثورة والنهضة. من ضمن هذه الأفكار المضادة للثورة – وللثقافة – وإن اتخذت ظاهرا ثوريا ثم تحولت بعد عام ٥٤ إلى تيار غالب ظاهرة الصالح القومى وحماية الثورة وأغلب

دوافعه أغراض ومصالح فئة قليلة وطبقة جديدة تلبس لباس الثورة وتستفيد على حسابها:
- أهل الولاء والثقة قبل أهل الكفاءة.
- فكر اختزال المجتمع فى شخص الزعيم.
- فكر تعقيم كل القوى السياسية والاجتماعية والثقافية البديلة بما فى ذلك شلّ حركة المجتمع فى المجال السياسى والثقافى وكافة مجالات العمل الأهلى أو المبادرات تحت شعار توحيد الجهود من أجل الإنجاز السريع والنهضة السريعة.

ومفاهيم جديدة لأمن الدولة تضع كل المواطنين فى حالة تجريم كامن أو مرتقب، فكما تختزل الدولة فى شخص الحاكم يختزل أمن الدولة أيضا فى شخص الحاكم والنظام ليصبح أمن الدولة هو أمن الحاكم وأمن النظام دون المواطن الذى ينكمش دوره بل يلغى تماما فى هذا القضية «الحيوية» التى تقوم عليها «أجهزة» ليست للمواطن بها صلة أو اتصال، أجهزة لاتأتمر بأمر المواطن ولا تشرف عليها أجهزته أو مؤسساته، والمواطنون كلهم فى حالة خوف وتوجس وتهميش وترقب.

يقول ثروت عكاشة:

« ... ولست أريد هنا أن أفيض فيما عانته وزارة الثقافة على أيدى مراكز القوى وقيادات الاتحاد الاشتراكى وزبانيته المنتفعين من تعويق لجهودها وتخريب لنشاطها وتأليب العاملين على قياداتهم...» ثم يقول « ... وإنى حريص على أن أبرئ عبد الناصر مما نسبه إليه مَنْ اتخذهم أعوانا فإذا هم بعد غيبته رحمه الله إذا ما ضاق بهم الأمر يلقون عليه كذبا تبعات ما كانوا يقترفون، ويدّعون ظلما أن هذه كانت أوامر عبد الناصر، وتلك كبيرة أخرى من كبائرهم. لن اعرض لهذا كله وحسبى أن أحيل القارىء إلى ماجاء على لسان المؤرخ العسكرى جمال حماد فى كتابه «الحكومة الخفية فى عهد عبد الناصر». (مرجع ١ ص ٤٢٨ ج ٢).

ويستطرد د.ثروت قائلا: « .... ولم تكن ثمة دوافع شخصية حملتنى على أن أذكر ما كان من تعويق - على أيدى هؤلاء الذين سمّاهم عبد الناصر بالشلل والعصابات - لمسيرة التغيير الذى كان ينشده ويتطلع إليه وهو والمخلصون من حوله، بل سقته لأنصف التاريخ، فأزيح الستار عن نماذج من أحاطوا بالرئيس فى حقبة بعينها أخشى ما أخشاه أن يخدع بهم جيل عهدنا الحالى والأجيال من بعد ممن يحرصون على أن تبقى صحيفة الزعيم عبد الناصر نقية. وحسبى هنا أن أعود فأسوق مثلا من حرص عبد الناصر على بقاء صحيفته نقية، فمما يؤثر له من قول كلمته الحافلة بالنقد الذاتى وهو يرأس مجلس وزرائه عام ١٩٦٨ حين قال (لقد ثبت بما لايقبل الشك فشل تجربة تعلّق النظام بشخص واحد، فوداعا لنظام الشلل والنظام المقفول الذى لايؤمّن البلاد من أخطار المغامرات، إذ لابد من قيام نظام جديد للدولة يضمن الاستمرارية ويبطل معه أسلوب الشلل والعصابات). لقد كان هذا كله يمثّل كابوسا ثقيلا بجثم على صدر النظام

الذى أنتمى إليه. وكان ثم كابوس ثقيل غيره قد أشرت إليه من قبل يجثم هو الآخر على صدر القوات المسلحة ولم يتركها حتى أتى عليها. وكان هذا الكابوس وذاك مما ناء به نظام الحكم وزلزل من أركانه...» (مرجع ١ ص ٤٤٠ ج ٢).

ثم ها هى ظواهر وأحداث وآليات نبّهنا لها شاهد العصر ثروت عكاشة فى فقرات انتثرت فى تواضع جم هنا وهناك فى كتابيه وفى وقائع حياته الثرية ومشواره الملتزم ولايملك القارئ لها إلا أن يزلزل زلزالا.

مثال ١ : وأذكر أن الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى كان قد نشر قصة بعنوان «الشاويش عبد الله» وأحسّت السلطات أن فى هذه القصة مساسا بإخواننا السودانيين الذين يقال إن اللواء محمد نجيب ينتمى نسبا إليهم من قبل أمه فصدر أمر الحاكم العسكرى باعتقاله. وعزّ علىّ هذا الموقف الذى رأيت أنه لا غبار فيه على الكاتب فيما كتب، فذهبت إلى اللواء محمد نجيب فى صباح أحد أيام شهر يونيه ١٩٥٣ أوضّح له رأيى ذاكرا أن مثل هذا قد وقع للأديب الفرنسى الشاعر لوى أراجون على قصيدة «الجبهة الحمراء» التى تخيّل الادعاء حينذاك أن فيها تحريضاً على القتل، ولكن القضاء ما لبث أن برّأ ساحته مستنداً فى هذا إلى حجّة زعيم السوريالية الأديب أندريه بريتون التى تفصح عن أن كل مايمتّ إلى اللاشعور فلامؤاخذة عليه. وعندما اقتنع اللواء محمد نجيب بما سقته له من دليل أسرع فألغى أمر الاعتقال فى نفس اليوم. (مرجع ١ ص ١٠٢ ج ١).

مثال ٢ : « ... وأذكر أنى حين عينت وزيرا للثقافة طلبت إلى الدكتور لويس عوض، وكان وقتها يعمل أستاذا بجامعة دمشق الانضمام إلى وزارة الثقافة ليعمل إلى جوارى مديرا لإدارة الثقافة، فاعتذر مؤثرا أن يواصل رسالته الجامعية، غير أنه إزاء إصرارى قبل وتولّى هذه المهمة وأبدى كفاية نادرة كما نتوقع منه دائما. وبعد أربعة شهور – من العاشر من ديسمبر ١٩٥٨ إلى الثامن والعشرين من مارس ١٩٥٩ – فوجئت بأنه قد اعتقل بتهمة الشيوعية وأنا أعلم علم اليقين أنه لايدين بالمبادئ الماركسية وأنه شيخ الليبرالية فى مصر. وقد حاولت المستحيل لإطلاق سراحه غير أن كبار المسئولين كانوا لايؤمنون إلا بما يسجّله رجال مباحث أمن الدولة عن الأفراد، وعجزت تماما عن أن أستنقذه من كارثة الاعتقال وتألمت أشد الألم لإحساسى بمسؤليتى عن تركه عمله فى سوريا ومجيئه إلى القاهرة حيث تيسر لهم القبض عليه ووضعه خلف الأسوار. ومن العجيب أنه منذ اليوم الذى عُيّن فيه الدكتور لويس بالوزارة انهالت علىّ احتجاجات مسعورة من بعض المثقفين للأسف وعلى رأسهم مَنْ لم أكن أتصور أن يحدث منهم ذلك، غير أنى لم أرضخ لطلب إبعاده وأصررت على بقائه للإفادة من مواهب هذا العالم القدير. والراجح أنهم وقد خاب أملهم فى إثنائى عن التمسّك به اتجهوا وجهة أخرى شريرة أنجع أودت به إلى المعتقل. (مرجع ١ صفح ٤٦٢ ج).

مثال ٣ : «... ولايفوتنى أن أسوق ما جاء على لسان الأستاذ الكبير نجيب محفوظ فى هذا الصدد فى حديث له إلى مجلة «الشباب» إذ يقول: لن نجد إنسانا مخلصا إلا وقد انقسم أمام عبد الناصر، لأن عبد الناصر زعيم وطنى عظيم له إيجابيات لاتنسى، وله أيضا سلبيات لاتنسى. إذن فأى إنسان يقف أمامه حائرا، إذا ذكر إيجابياته يبكى عليه، وإذا ذكر سلبياته يتحسّر، وقد يطول لسانه بكلمتين. وأنا هنا لا أتكلم عن أعدائه. إن أعداءه عندهم من الأسباب ما يجعلهم أعداء فقد نكّل بإناس كثيرين. أما نحن فلم ينكّل بنا بل على العكس فقد أغدق علينا كل ما يمكن إغداقه على إنسان من تكريم وأوسمة وخلافه. وفى جزء من عهده خيّل إلىّ أننى أعيش فى دولة عظمى لدرجة استغربت معها كيف تولد دولة عظمى بهذه السرعة... ومن أصعب المواقف التى صادفتنى فى حياتى أزمة رواية «ثرثرة فوق النيل». فلقد بلغنى أنها اعتبرت لدى السلطات وقتها تجاوزا يجب تأديبى عليه، ولولا الدكتور ثروت عكاشة الذى كان وزيرا للثقافة أيامها ودافع عنى عند عبد الناصر لكانوا قد عاقبونى فعلا..» (مرجع ١ ص ٤٤٠ ج)

أى عقلية هذه التى بدأ ثروت عكاشة يواجهها منذ الأيام الأولى للثورة؟ شاعر يعتقل لقصة كتبها فيها تلميح أو إشارة. ثم شيخ الليبرالية د.لويس عوض يعتقل ويلقى هو ورفاقه الأهوال دون أن تجدى وسيلة أو شفاعة فى إنقاذه مما هو فيه ظلما. حتى نجيب محفوظ أوشكت هذه الحلقة الجهنمية أن تجذبه إلى دائرتها؟ ترى كم نجيب محفوظ كامن فقدناه فى هذا المناخ؟

والخطر كل الخطر ليس فى هذه الحالات - الفردية - على جسامتها ولكن فى التغيير الكيفى الذى يحدث فى وجدان الجيل والأجيال من مثل هذه الممارسات والمناخ الجديد الذى يحلّ فيه الخوف والترقّب محل الطمأنينة والمبادرة والتوثّب. وغنى عن القول أن الخوف الشخصى والاجتماعى العام أكبر معقّم للإبداع والمبادرات الخلاّقة فى كل مجال. إن التنكيل بشاعر أو عالم أو مفكّر واحد بالأمر الفوقى دون إجراءات ودون قانون يعقّم الإبداع فى الملايين من أبناء الجيل لفترة قد تمتد العمر كله.

ثم يمضى ثروت عكاشة فى رصده للتاريخ وللمناخ الذى وضع المواطنين فى حالة من الخوف والترقّب وشعور الحصار إزاء سلطة جبارة لا ملاذ لأى مواطن منها ولا حتى لدى القضاء. ويفعل هذا المناخ فى الثقافة فعل فيروس الإيدز فى الإنسان المصاب حيث يبدو ظاهريا أنه يعيش سليما بينما الداء فى الواقع ينحر فيه نحرا متصاعدا مميتا.. ولعل بعض هذه البصيرة تشرح لنا لماذا انصرفنا عن ابن رشد إلى «كامننا»، و«إسماعيلية رايح جاى»، و«السّح الدحّ»، و«لولاكى»، و«كوز المحبة إتخرم إدّيله بنطة لحام»، ولماذا انصرفنا عن بيتهوڤن وفاجنر وأوڤيد وسوفوكليس وشوقى وطه حسين وثروت عكاشة وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى إلى، «خمسة باب» و«ألاباندة»، و«واحد ليمون والتانى مجنون»، ولماذا اخترعنا مادة تلفزيونية تحاصر المواطن عشرين ساعة فى اليوم أو أكثر تشغل وقت الأطفال والكبار وتملأ المساحة العقلية

التى منحها الخالق لهم بمستوى فكرى ووجدانى متعمّد الضحالة يجهض الحوار والتحليل والنقد والسؤال والتساؤل.

مثال ٤ : «بين التأميم والتأمين ...

وحين أحاول أن أعود بذهنى إلى الروح التى أملت على جمال عبد الناصر مشروع التأميمات الوطنية أجدها أبعد ما تكون عن هذا الذى جرى مع عدد من المصريين الذين أرى أن من بينهم - ولا أقول كلهم - من لم يكن يحمل أى عداء للثورة. ولم أفق من عجبى لهذا الذى حدث، فقد كان فرض الحراسة على أفراد من المصريين - تلك الحراسة التى تختلف الاختلاف كله مع التأميم الوطنى وتسخير المشروعات الاقتصادية الكبرى لخدمة قضية التنمية بعيدا كل البعد عن مبادىء العدالة والرحمة، ومما لايتفق ومستوى التأميمات السابقة. وإذا حاولنا أن نبرر ما وقع كان علينا أن نحتكم إلى معايير مقررة تخضع للقانون الذى لايبرر ما وقع. ثم إن مع القانون قاعدة أخلاقية تحكم التشريع والمشرّع. أما من يبرّرون ما حدث، فيذهبون إلى أن هذا قرار ثورى والقرارات الثورية لايحكمها قانون. هذا إلى أنه كانت ثمة تأميمات أخرى توالت فى أعقاب هذه الحركة لم تكن مدروسة دراسة جادة، فإذا هى تتناول أمورا ثانوية وأغراضا تافهة، بل أكاد أقول إن منها ما كان لم يعد يؤدى الغرض منه على الوجه الأكمل، فقد كان فى حاجة إلى إصلاحات وإحالات متعددة تحتاج مالا طائلا. وهو ما كشف لى عنه الرئيس عبد الناصر حين وليت وزارة الثقافة للمرة الثانية، فقال لى إنه لم يكن يعلم على الإطلاق بتلك التأميمات التى جرت بدءا من عام ١٩٦٣ وتناولت مشروعات ثقافية مستهلكة ولا بشراء الوزارة لعدد من الاستوديوهات ودور العرض والمطابع التى أرهقتها ديون عجزت عن الوفاء بها.

وأرى أن الفرق الأساسى بين حركتى التأميم الأولى والثانية أن أولاها قد أملته الظروف الاقتصادية والاجتماعية ورؤية عبد الناصر السديدة، وكان الهدف منها إنعاش التنمية وإنهاض الجيش تسليحا. وليس أدل على صدق هذه النظرة من قول اقتصادى ملحوظ هو دكتور على الجريتلى: «ولاشك قد حدثت زيادة ملحوظة فى دخل الفرد الحقيقى لأول مرة خلال القرن الحالى، وذلك نتيجة لخطة التنمية عام ١٩٥٩، بينما كانت ترجع الزيادة الطفيفة فيما مضى لارتفاع أسعار القطن فى بعض السنوات». أما التأميمات الثانية التى أريد بها مسايرة المبادئ الاشتراكية، فهى فى رأيى تضيف شيئا آخر وهو المحافظة على التوازن الداخلى بعد انفصال سوريا. وعلى هذا يصحّ عندى أن تسمّى تأمينا لاتأميما. فالذى لاشك فيه أن عبد الناصر قد أخذ بعد الانفصال يساير الأمور بمفهوم جديد حتى لاتضار إنجازاته الاقتصادية والاجتماعية، فقد يمكن أن تنشط القوى الرجعية ثانية سواء أكانت مصرية أم خارجية من تلك القوى التى تناصبه العداء ولم تكف قط عن مناوأته.....

... ومع ذلك كله فإن قرار الحراسات قد نص على إنشاء لجان تتولّى دراسة كل حالة

على حدة والتصرف فيها بما يكفل مصلحة الشعب وبما يكفل فوق ذلك كله أن يبقى «الاندفاع الثورى» بعيدا عن رغبة الانتقام المتعارضة مع الخصائص الدينية والأخلاقية والتاريخية الكامنة في شعب مصر، بحيث تضع هذه اللجان في اعتبارها أن تتيح الفرصة لمن يريد العمل لنفسه ولأسرته في نطاق المصلحة الوطنية وبغير امتيازات طبقية موروثة ومفروضة على المجتمع، حتى لايؤخذ الأبناء بجريرة الآباء، وأن تتاح الفرصة للأبناء أن يتحرروا من مبدأ الاستغلال والاحتكار وأن يشعروا بانتمائهم إلى الجماهير، وأن يحسّوا بعمق أن مصلحتهم لايمكن أن تصان إلا فى إطار المصلحة الشعبية العليا.

وأرى أن ما فى هذا النص من رفق وشفقة لم يؤخذ به فى قليل ولا فى كثير. فبعد أن دفعت أجهزة الأمن التى تعدّدت أسماؤها والغرض واحد، وكذا شخصيات لها خطرها تأثيرا على عبد الناصر إلى الخشية من سلوك رجعى فى مصر على نمط السلوك السورى الذى ضرب دولة الوحدة، صوّرت له أن حرمان عدد من الأثرياء الذين لايطمأن إليهم من التصرف فى أموالهم وعزلهم سياسيا وتحديد إقامة بعضهم يمكن أن يجهض أية محاولة معادية يعتزمونها على غرار ما وقع فى سوريا. وفى ظنى أن عبد الناصر قد بادر إلى اتخاذ هذا القرار لأسباب آنية بحتة، كما أظن أن بعض من شملهم هذا القرار كانوا من اختيار أجهزة الأمن المختلفة، وأن هذا الاختيار جاء إما عن بلاغات مكذوبة وإما عن تارات شخصية أملتها النزوات والأحقاد. ثم إنى لأربأ بجمال عبد الناصر من أن يكون قد حمل شيئا لهذا أو ذاك ممن جاءت أسماؤهم فى تلك القوائم، فهو لم تكن له صلة بواحد منهم لا عن قرب ولا عن بعد. والله يعلم ماذا فعلت تلك الأجهزة المنوط بها الإشراف على الحراسات – مدنية وعسكرية – بأموال ضحايا هذه القرارات التى مكّنت لبعض المصريين ضعاف النفوس أن يسلكوا سلوكا تأباه الإنسانية والوطنية مع مواطنين أشقاء ليس لهم من ذنب اقترفوه سوى أنهم كانوا أكثر ثراء، تصيّدتهم أجهزة الأمن الواسعة النفوذ والمتعددة الأشكال بطريقة لا عدالة فيها، كما أنى أظن أن جهاز الحراسة نفسه كان أحد المستفيدين من بقاء الحراسات. والغريب أن بعضا ممن نالهم الضيم فى القائمة الأولى وغيرها مما تلاها معروف عنهم ولاؤهم لمبادئ الثورة، على حين أن كثرة من عتاة الرأسماليين قد أفلتوا من هذا الضيم. والله وحده يعلم سر بقائهم بمنجاة من تلك اليد التى وقعت بين براثنها بعض العناصر التى لاتملك سوى مرتّبها أو معاشها. ترى هل كان ثراء بعض هؤلاء الناس هو الذى عصمهم من الوقوع فى شباك تلك الأجهزة الغاشمة، أم هى تصفية حسابات بين نهّازى الفرص وبين ضحاياهم؟ وما أظن هذا الذى حدث أحسن إلى نظامنا بل أساء وأتاه من مكمنه، وكان من اليسير إذا خيف من الرجعية أن تطغى بما يسىء إلى الثورة تقليص نفوذها والحيلولة دون ما تريد بوسائل أخرى تذيب الفوارق بين الطبقات دون أن تسىء إلى آدمية المواطنين.

ولا أظننى أُضرت ولا من حولى فى شىء ولكنى أنطق بما يمليه ضميرى، فكم تمنّيت

ضمانا لأن تجرى الأمور سليمة لاتدليس فيها لو أحيط القرار بضمانات قانونية، فلا يوضع تحت الحراسة إلا من يحكم القضاء بإدانته لا أن تكونٍ تلك الإدانة فى أيدى أجهزة الأمن وِحدها، وبهذا نضمن للطمأنينة أن تشيع وتسود. ولقد صُدمت عند صدور هذا القرار كما صدم غيرى، وقد كان لزاما علىّ أن أفضى لعبد الناصر بما يجول فى خاطرى ترديدا لما يجول فى خواطر الناس، ولا أدرى لم أمسكت عن مفاتحته برأيى فيما وقع، فقد كان قرارا جمهوريا صدر ولا معدل عنه فآثرت الانتظار إلى حين على مضض، وقد يكون غير هذا أوْلى بى وأجدر. وعندما حانت الفرصة بعد فترة ولم تكن قصيرة ولقيت المشير عامر صارحته بما أحس من ضيق عما يجرى فى تطبيق الإجراءات وما أتوقعه من عواقب وخيمة إذا ما استمر الحال على هذا المنوال. وبعد حين بعثت إليه بخطاب مؤرخ فى ٧ يناير ١٩٦٧ فى شأن أحد هؤلاء، وهو رجل من خيرة رجال مصر كنت أومن الإيمان كله بإخلاصه.

وهذا نص الخطاب:

«رأيت أن أكتب إليكم باسم المُثل والمعانى ومستندا إلى قوة المبادئ الثورية لثورتنا الاشتراكية العربية التى نلتزم بالحفاظ عليها فكرا وجسدا. ثمة قرار صدر من اللجنة بفرض الحراسة على الأستاذ مراد وهبه طبقا للأمر رقم ١٣٨ لسنة ١٩٦١ وامتدت آثاره – تبعا لا أصالة – إلى واحد من أفراد الأسرة وهو الدكتور يوسف مجدى مراد وهبه الأستاذ المساعد بكلية الآداب والذى ندبته مديرا لإدارة التبادل الثقافى بوزارة الثقافة منذ شهر سبتمبر الماضى. أود أن أبدى أن الدكتور مجدى وهبة الذى امتدت إليه آثار الحراسة – مرة أخرى تبعا لا أصالة – ملتزم بالفكر الاشتراكى وأنه بجهده الذى لمسته فى عمله جهدا لايكل وسلوكا ايجابيا بنّاء، وإنتاجا فى عالم الفكر والثقافة هو تطبيق حى لما استنّه الرئيس من أن معيار الإخلاص الثورى والالتزام الاشتراكى فى هذه المرحلة هو القدرة على خدمة الإنتاج، ومرة أخرى أؤكد أنه فوق ذلك ملتزم أصالة وفى كل مرحلة بالفكر الاشتراكى. وإذا كانت ضرورات كل ثورة وحتمية إجراءاتها قد تمس الأفراد من أجل المجموع إلا أن ذلك محدود بحدود الضرورة، وبنسبة الطاقة والعدالة البشرية. وكلما اكتمل الخير العام – الذى له الغلبة – بالخير الخاص كان هذا أدعى إلى اكتمال الثورة وتساميها، ونفاذ إرادتها البيضاء فى كل مستوى وفى كل مجال. من أجل هذا رأيت أن أكتب إليكم مؤمنا وملحّا فيما ذكرت فى عموم المبدأ وخصوص الحالة راجيا فحص حالته ورفع الحراسة عن السيد الدكتور مجدى وهبه، وحتى يمكن للثورة ولوزارة الثقافة الإفادة من طاقاته بتمكينه من العمل القيادى». «ومما زادنى تأكيدا على أن الأمور تجرى عن هوى لا عن عدل ما عقّب به المشير عامر على هذا الخطاب، فلقد ألغى عنه الحراسة، ولكن الجهات المنفّذة لم تلق لهذا بالا وكأنه لم يكن». (مرجع ١ ص ١٥٦ – ١٦١ ج ٢)*.

(*) يذكر د. ثروت عكاشة أنه لفت نظر المشير عامر الى ما حدث، فأمر بتنفيذ قراره على الفور، وتم بالفعل إلغاء الحراسة على د. مجدى وهبه. المحرر

مثال ٥ : [بين وزارتين] ملاحظات ذات دلالة عن الكونسيرفاتوار والمعهد العالى للسينما وعن كيف أصبحت تسير الأمور عند سيادة مفهوم أهل الثقة والسلطة لأجل السلطة وتضيع آليات التخطيط الاستراتيجى حيث يغيب مفهوم الصالح العام تغييبا.. (راجع الظاهرة «البنيلوبية» بعده).

«........ وقع الاختيار على الأستاذ إراكلى بريدزى وكيل كونسيرڤاتوار تفليس، فعهدت إليه بدراسة أوضاع المعهد لمدة شهر توطئة لتسلّمه منصب العميد فيه اعتبارا من سبتمبر ١٩٦٧. وقد اكتشف أن توزيع طلبة المعهد على الأقسام المختلفة قد خضع منذ عام ١٩٦٣ لرغبات أولياء الأمور وهوايات الطلاب أنفسهم دون اعتبار لكفاءتهم الحقيقية أو للاحتياجات الفنية الواقعية، الأمر الذى أسفر عن أن التحق بقسم الناى على سبيل المثال طالب واحد وبقسم التشللو خمسة طلاب، بينما التحق بقسم الكمان سبعون وبقسم البيانو ٥١. كذلك لم يعد للدراسة برنامج محدد، فضلا عن أن المعهد قد أتخم بأعداد من المدرّسين تزيد عن الحاجة. وفى مواجهة هذا الواقع المؤسف بدأ الخبير عمله باذلا قصارى جهده فى تفان وحنكة وإخلاص ليرقى بالمعهد إلى المستوى المنشود، كذلك تبين لنا أن المعهد العالى للسينما يعمل وفق خطط متباينة وأساليب غير مدروسة مما تداعت معه حالته. موجز القول أن سوء التصرف فى اختيار الطلبة والأساتذة معا أدى وقتذاك إلى هبوط المستوى بصورة ملحوظة، فضلا عن أن مناهج التعليم قد تغيرت دون هدف واضح، فغلبت الناحية النظرية فيه على الناحية العملية - وهى الأهم - حتى أنها انطوت على ستة وعشرين مادة نظرية تدرّس فى السنة الأولى بالمعهد، وأسفر إهمال الناحية العملية فى المعهد عن إهمال التجهيزات إهمالا كاملا، بل ذهبت إدارة المعهد إلى التفريط فى بعض الأجهزة الثمينة والنادرة التى كنت قد أمرت بتزويد المعهد بها وقت إنشائه بأن إعارتها إلى الشركات ومخرجى السينما بل والمسرح، مع مافى ذلك من مخالفات صريحة للنظم المالية والإدارية وتعريض تلك الأجهزة لسرعة الاستهلاك أو التلف. كذلك فرّطت فى معمل الألوان الذى اشترته وزارتى الأولى خصيصا للمعهد لتدريب طلبته فسلّمته إدارة المعهد إلى مؤسسة الهندسة الإذاعية! من أجل هذا اضطررت فى نوفمبر ١٩٦٦ إلى الاستعانة بعدد من الخبراء الفرنسيين الثقات لوضع تقرير واف عن المعهد واقتراح الحلول اللازمة لتطويره....» (مرجع ١ ص ٢٨٧ ج٢).

يقول لنا د. فؤاد زكريا:

«.. إن الثقافة فى عهد الثورة كانت فى الواقع تشكّل جزيرة منعزلة الى حد ما عن بقية جوانب النظام. وكان ذلك يرجع أساسا إلى وجود شخصية قوية هى شخصية ثروت عكاشة. فهذا الرجل كان من أبرز الضباط الذين قاموا بدور أساسى فى ثورة يوليه وكان من ناحية أخرى عاشقا حقيقيا للثقافة فتمكن بفضل قوته ونفوذه من أن يلقي ظلا من الحماية والرعاية على المثقفين ويضمن لهم قدرا لا بأس به من الحرية ويحميهم من الكثير من الشائعات والوشايات

التى كان من الممكن أن تلحق بهم ضررا كبيرا لولا وجوده.... أتصور أن هذه الشخصية لعبت دورا كبيرا فى ضمان جو آمن إلى حد معقول للمثقفين، وكذلك ضمان قدر كبير من رعاية الدولة بسلطتها وأموالها للمشروعات الثقافية...» (مرجع ١ ص ٤٤٠ ج١).

ثوب پنيلوپى الذى لم يتم غزله

تحكى لنا الأوديسه عن پنيلوپى زوجة أوديسيوس التى شاءت أن تفك عنها ضغط الخُطّاب الطامعين فى مُلك إيثاكا بعد أن تأخرت عودة أوديسيوس وشاءوا لمصلحتهم أن يعتبروه ميتا وهى تعلم فى وجدانها أنه لم يمت، فاخترعت حيلة أن تقول للخطّاب أنها ستتخذ زوجا فور أن تفرغ من غزل ثوب جديد تبدعه. كانت پنيلوپى تعمل بجدّ فى النهار ثم تتسلل فى الليل إلى الثوب تفك ما غزلته فى الصباح أى فى النور أمام الناس! فتستمر فترة الانتظار ولايتم الحدث المرفوض.

لقد وعد الضباط مصر وقواها الوطنية بالزواج من الديمقراطية والتعددية التى اكتسبت مصر الحق فهيا من مشوار طويل عظيم امتد قرونا كما رأينا. ولكن قيل إنه للصالح العام لابد من فترة انتقال شهر، سنة، سنتان، وأخيرا ثلاث سنوات لتصحيح الأوضاع وتطهير الأحزاب وللتأكد من المناخ الصالح و و و و ... ولكن مجموعة من الضباط والمدنيين المستفيدين – يتضح أن أغلبهم من غير الضباط الأحرار بل ومن العناصر المدنية القانونية والسياسية المشهورة! كما سيتضح من أدائهم وسلوكهم فيما بعد – شاءوا ألا يحدث هذا الزواج المشروع والمطلوب أبدا. فبينما أخذ البعض الثورة مأخذ الجد فهرعوا يبنون فى مجالات التعليم والثقافة كانت الفئة الأخرى تنحر فى كل أسس الثقافة والتعليم وإن تشدّقت بشعارات براقة.

وهنا نعود إلى نظرية الخطين المتوازيين المتناقضين...

الظاهرة الپنيلوپية!

أحدهم، يعمل ويبنى وقد أصبح غير مطلوب فى الجوهر وفى الواقع..

والآخر ينحر فى ظلام ما يبنيه الأول أو على الأقل يفسده ويجرّده من الجوهر، ثم بعد أن وصل التجرؤ على القيم والنواميس الأساسية أقصاه أصبحت الطبقة الجديدة تنحر فى البناء ذاته وتفسده بجرأة جديدة ونادرة وافتئات متجبّر على أبسط القيم المعروفة.

وظهرت علامات مزلزلة تدل على اختلال جسيم فى ١٩٦١ عند انفصال سوريا ثم فى الاعتقالات والحراسات، ثم فى ترسانة القوانين والتشريعات المقيّدة لحركة المجتمع ومبادراته والسالبة لجوهر مؤسساته والتى لاتزال تتعقب النبض والنماء الاجتماعى الطبيعى، ثم فى حرب اليمن، ولكننا لم نر شيئا.. لم تعد عندنا آليات لنرى.. أما قارعة ١٩٦٧ فلم يعد بالإمكان ألا نرى.. رأينا وأفقنا بالصدمة بلا آليات، ولكننا لم نع حتى الآن كنه ما حدث بالضبط ولا آلياته ولا مسئولية كل طرف من الأطراف، فالوعى لايزال صعبا بل وفوق الطاقة..

هذه أطراف من الظاهرة الپنيلوبية: أمثال ثروت عكاشة يبنى معاقل الثقافة فكرا وبناءا ومؤسسات ويربطنا بالتاريخ وبإيقاع ثقافة العالم كله، والطبقة الجديدة تقوم بالهدم التدريجى لما يبنيه، وما لا يهدم يجرّد من جوهره وآليات انطلاقه. وليس عجيبا أن تتزامن هذه المتغيرات مع هجوم مكثّف ومتوالٍ على أعرق معقل من معاقل الثقافة فى مصر ألا وهى الجامعة التى شيّدها المصريون خطوة خطوة وطوبة طوبة ومعظمها بالمبادرات الأهلية المؤمنة بالتعليم والثقافة والندية.

من وحى شهادة عكاشة ذات الأهمية الكبرى فى فهم استمرارية الحركة الوطنية واتصالها وهو وعى ثقافى حيوى كان قد عقّم من الثقافة المصرية المعاصرة فى رؤيا شاءت أن تغلى تاريخ مصر قبل مارس ١٩٥٤ أسوق نبذة تاريخية موجزة إيجازا شديدا.

والغرض من هذه النبذة وضع حركة الضباط ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى إطارها التاريخى كاستمرار ومشاركة للمد الوطنى الأصيل متعدّد الأبعاد، متعدّد المنابع وهى من أهم الإضافات الثقافية التى نرى أن عكاشة يقدمها لنا.

وكذلك رصدا لآليات ميلاد الخطين: السلطوى الفوقى المعتمد على القوة والذى شاء أن يفصل الإنسان المصرى عن تاريخه وعن حركته الوطنية الثرية، والحوارى الثقافى التفاعلى المعتمد على المشاركة وإطلاق الطاقات والذى تقوده الأمانة العلمية إلى رؤية أحداث ١٩٥٢ وما تلاها بسلبياتها وإيجابياتها فى ضوء الكفاح الوطنى الطويل للإنسان المصرى ومؤسساته. ومن هذه الرحلة نسعى لأن نستعيد الوصال الصحى بالتاريخ ليس بحثا عن أحكام ولكن من أجل الوعى والبصيرة التراكمية التى هى آليّة تجنب تكرار أخطاء الماضى وتدعيم إيجابياته وتدعيم الخط الثقافى التفاعلى المعتمد على المشاركة، أى آلية النهضة.

مرّت مصر فى سعيها الدائب نحو النهضة التى تستحقها كواحدة من أقدم وأعرق الدول والحضارات فى التاريخ الإنسانى كله بمخاضات مزلزلة مرورا بتتابعات موت أوزوريس ونفيه من الديناميّات الاجتماعية والسياسيّة بالقتل والتمزيق تارة وبالخدعة تارة أخرى، ثم بالوهم الأكبر بقفل باب القضية بانتصار حورس بالسيف، وكأن الانتقام للقتيل بالسيف يعيده للحياة ويغلق القضية الكبرى وهى عودة أوزوريس – الخلق والابتكار والإبداع والمهارة والحب واللاعنف والإنبات والزراعة معا – الذى يظل منفيا ويظل منتظرا والناس مخدّرون حيارى ضحايا «غسيل مخ» ممتاز أو «غسيل مخ» أسطورى! .. وأوزوريس لازال ينتظر.

ثم مرّت مصر بالتتابعات الغريبة الناتجة عن الرعاة المهمّشين على حدود حضارات الزراعة العظيمة فى مصر والعراق سواء كانت فى صورة غارات همجية غير متحضّرة تفتقر إلى الثقافة الرفيعة التى طورتها دول الأنهار الزراعية.. أم – وهو الأخطر – إغارات فكرية ومفاهيمية مثّلت تعويضا لعقد النقص والدونية والتغريب، نسجت نسجا محكما فى أطر تنزيلات سماوية مقدسة أو بالأحرى تحريفات لتنزيلات سماوية سامية..

ثم مرّت مصر بتتابعات الغزو الفارسى واليونانى ... ثم تتابعات العصور الرومانية والقبطية والبيزنطية، ثم أحداث الفتح العربى والإسلامى وحالة الإخصاب الثقافى والحضارى والفكرى التى تبعته.. ثم زلزلة الهجمة الصليبية والهجمة التتارية الشرسة بأمواجها المتعددة والتى أثبتت مصر فيها كلها أنها أهل للمواجهة بكل ما فى هذه المواجهة من تحد.. وكانت تعبئة صلاح الدين لإمكانات مصر وقدراتها هى العامل الحاسم فى استرداد القدس وهزيمة جيوش الممالك الصليبية مجتمعة فى حطين. كما كانت مصر ندا للهجمات الأوربية المتتالية سواء على مصر نفسها أو على فلسطين والشام. ولم تكن هذه الانتصارات العسكرية ممكنة إلا إن كانت انعكاسا لتطور ثقافى وأدائى ومعرفى وتكنولوجى له قاعدة اقتصادية كبرى من اقتصاد وزراعة ووحدة وطنية وتقسيم أعباء ومهارات.

ثم مرّت مصر فى تتابعات زلازل العصور المملوكية والغزو العثمانى ثم الغزو الفرنسى وثورات مصر فى مطلع القرن التاسع عشر وبزوغ محمد على اختيارا ديناميا من القواعد والمؤسسات، ثم انحسار الغزو الفرنسيى – إلا من شقّه الثقافى – ثم اندحار الغزو الإنجليزى ١٨٠٧.

ثم نجد من قوة مصر وتطورها الذى عمد محمد على إلى بنائه على أسس من العلم والدراسة والتدريب تدعّمها كليات للطب والهندسة وغيرها من المعاهد، أن المشاركة المصرية كانت العامل الذى غيّر كفة الحرب بين تركيا واليونان، حتى تضافرت دول أوربا جمعاء على مقاومة هذا العملاق الناهض فانضمت أساطيل روسيا وفرنسا وإنجلترا لتحطيم الأسطول المصرى فى نافارين أكتوبر ١٨٢٧ ولحصار الوجود المصرى فى اليونان أى فى أوروبا..

ثم كان أن ثارت مصر الفتية وبسطت وجودها على المشرق الإسلامى كله وحمت الحجاز والأراضى المقدسة مثلما حمتها فى القرن الثانى عشر والثالث عشر وما بعدها من الصليبيين والمغول، وحاربت مصر الدولة العثمانية منذ ١٨٣١ فى عقر دارها وهزمتها وأرغمتها على الإقرار بحقوق مصر. وكانت هذه الثورات فى الواقع إيذانا آخر بانطلاق مصر الفتية المتعلمة الواسعة الأفق لريادة المجتمع الإسلامى، ولكن شاءت دول الهيمنة أن تحتفظ بتركيا وتحافظ على – الرجل المريض – وترفض مصر الفتية رائدة التعدد والتسامح، وعيا كاملا بقدرات مصر إذا انطلقت وخوفا مأساويا من هذه القدرات... فتضافرت قوى الهيمنة العالمية الغربية لإرغام مصر على الانحسار عن دوائر نفوذها وتأثيرها فى المنطقة، حيث نقلت مصر إلى العالم الإسلامى بثقافتها العريقة، ليبرالية مصرية إسلامية متحضّرة تقبل التعدّد والتفاعل بلا حرج وبلا دونية، تأخذ بأساليب التقدم وتكنولوجياته وعلومه بلا أدنى تردد ولا أدنى شبهة لتعارض ذلك مع التقاليد أو مع الإسلام.. وهذا هو الخطر كل الخطر فى رؤية بعض فلاسفة الهيمنة الغربية! فهذا هو طريق النهضة الحقة لمصر وللحضارة الإسلامية ولدول المنطقة. والنهضة الحقة الندّية فيما يبدو

غير مطلوبة! وليس عجيبا أن ينعقد مؤتمر لندن ١٨٤١ ليسلب مصر معظم حقوقها وليضمن استمرار ريادة المنطقة «للرجل المريض» تركيا بدلا من «الشاب اليافع المنطلق» والرائد الطبيعى عبر القرون مصر.. وكأن الغرب بمقاومته المستمرة لنهضة مصر يشدّها ويشدّ العالم الإسلامى دائما نحو التيار الأحادى المتزمّت الجامد المتشنّج الملوّح بالعنف والسلاح العسكرى أو المتعسكر، فهى المعادلة التى يود العالم المهيمن أن يرى الإسلام والمسلمين على هديها، والتى يود لو يحجّم مصر أو يقزّم مصر فيها، مهما قدّمت مصر من بدائل ومعادلات للحوار والتعدد والتسامح والتعايش السلمى.. ثم ما أسرع أن يعاير مصر والعرب والمسلمين بعد ذلك بالتزمّت والتعصب والجمود والعنف وإهدار الحقوق. وإذا اقتضت مصالح الغرب استخدم هذه الإتهامات مبرّرا لتنويعات من العداء والعدوان المباشر أو غير المباشر.

ثم ينبثق التاريخ بعد صدمة مؤتمر لندن عن ثورات مصر التالية المستمرة والتراكمية والمتتابعة خلال السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر، ثم لقاء عرابى والجيش مع الحركة الوطنية الرافضة للتدخل الأجنبى ونفوذه وسيطرته فى حركة لقاء واعد انتهى بالاحتلال البريطانى – تجسيدا للخشية المتكررة من حركة وطنية متناسقة تتلاقى فيها القوى المدنية والعسكرية وكافة التيارات الوطنية. ويذكر أن الحملة البريطانية ١٨٨٢ فشلت فى مواجهة المقاومة المصرية أولا فى الدلتا فلجأت قيادتها إلى استخدام غير شرعى لقناة السويس وانقضت الحملة على العاصمة من مأمنها.. ثم قدمت مصر الحيّة النابضة ثورات المقاومة التى لم تكلّ لحظة عبر عباس الأول ومصطفى كامل وإجبار اللورد كرومر على الاستقالة وثورة ١٩١٩ وسعد زغلول والوفد المصرى عبر ١٩٢٣ والدستور وإرغام الملك فؤاد على الاعتراف بسلطات البرلمان والوزارة المنتخبة، ثم استمرت رحلة مصر العظيمة وثورتها الممتدة عبر مأساة «الأعمال الوطنية الغير مرشّدة» والتى نجم عنها مقتل السردار وما أدى إليه ذلك من استقالة الحكومة الممثلة برئاسة سعد زغلول والتهام إنجلترا للسودان متذرّعة بحادث الاغتيال قصير النظر، ثم ١٩٣٥ ثم ١٩٤٦ ثم ١٩٤٨ ثم ١٩٥١ . وهى بحق بداية وامتداد معا للثورة المصرية المستمرة عند إلغاء معاهدة ١٩٣٦ وانبثاق حركة الكفاح العريضة للوجود العسكرى البريطانى، ثم زلزال حريق القاهرة بعلامات الاستفهام الكثيرة التى تلته وتذكّرنا بالأعمال «الوطنية» قصيرة النظر أو الأعمال المغرضة التى تتستّر خلف واجهات وطنية أو دينية أو يسارية من أجل هدف ميكافيللى مخطط مسبق بواسطة طرف يلعب من وراء ستار، وانضمت إلى هذه الروافد الكثيرة غضبة الضباط وسأمهم من الولاء لملك يعبث بالدستور وبحكومات الأغلبية وبمقدرات الوطن، وهى الغضبة التى ظهرت فى رفضهم لمرشّحى الملك فى انتخابات نادى الضباط ثم أحداث يوليو ١٩٥٢ ثم زلزال ١٩٥٤ الذى وصفه ببلاغة ثروت عكاشة فيما سبق سوقه.

أظهرت مصر عبر العصور، ثم فى مقاومة الاستعمار الحديث، وحذت حذوها الهند، أنه

بالثقافة والتعليم وتغيير الوعى والسلوك وتمكين المواطن وتطمينه ليخرج من دوائر الخوف من الفعل والمبادرة، تستطيع المجتمعات والدول أن تصنع المعجزات بل وتستطيع أن تقف فى وجه القوى العسكرية الغاشمة وتضطرها إلى الانسحاب فى نهاية الأمر.. ولم يكن عجيبا أن تنبثق مصر الحديثة بعد ١٩١٩، ١٩٢٣ مؤمنة بالثقافة ومؤمنة بالعلم والتعليم مؤمنة بالندّية وبالحرية والديمقراطية، مؤمنة بالمواطن والمواطنة.. مؤمنة بالدستور الذى يحدد علاقة الحاكم بالمحكوم ويحمى دينامية السعى الدائم نحو الديمقراطية والمزيد من الديمقراطية والمشاركة.

وإذ تطبق مصر منذ الاستقلال، هذه المبادئ تدخل فى حقبة من أثرى حقبات العصر الحديث، تزلزل المجتمع زلزلة هائلة وتحرز قصب الريادة والندّية فى معظم مجالات العلوم والفنون والمعارف والتطبيق والتكنولوجيا وينبثق المجتمع متفاعلا ثريّا بأفكار وآراء تتقادح وتتفاعل تنحر الأرض التى تركّزت عليها العناصر التى تقف فى وجه نهضة مصر المأمولة فتهتز هشّة ضعيفة متخبطة منعزلة.. شاخت هذه العناصر وضعفت حتى أوشكت على السقوط، فى صورة ملك تهلهل وفقد الثقة الشعبية ولم يعد يحميه أو يفرضه سوى جيش قياداته غير ممثلة له، واستعمار قلق.

لم يعد ثمة عائق سوى أن يخرج الجيش ليقرر أنه جزء من ديناميات الحركة الوطنية الساخنة الثرية.. خادم لها وليس وبالا ضدها.. وكأنما تحقق هذا الحلم للحظة.. فكان أن أزاح شباب الضباط قيادات الجيش التى كانت توظف الجيش ضد المد القومى الديمقراطى المؤمن بالحرية، لحماية ملك مرفوض وحكومات أقلية غير ممثّلة للحقيقة.

وكان الحماس لحركة الضباط الشبان كبيرا خصوصا أنهم لم يكونوا معروفين شعبيا ولا جماهيريا كما لم يكونوا قد اختبروا سياسيا. ولم يكن نضج القوى الوطنية فى مصر – إلا أهل الدوجماطية والإنتهازية – ليقبل حكاما لم يمرّوا بعد بمشوار الثقافة فى تعدّد قنواتها والمعرفة والتجربة فى تعدّد دروبها بما فى ذلك الإلتحام الجماهيرى والعمل السياسى والعمل العام – إلا من خلال رجل ناضج جليل (محمد نجيب) حظى باحترام الجيش واحترام الشعب لأدائه العسكرى والسياسى، كما حظى بالقبول لثقافته الواسعة وحصوله على ليسانس الحقوق. وكان الشعور أننا الآن على أبواب نهضة وإنجاز أقوى من نهضات القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين وأن الضباط الوطنيين وقائدهم المثقف ما يلبثوا أن يلتحموا بالقوى الوطنية التى مهّدت للأحداث ونحرت الأرض من تحت الملك وفئات من الساسة المرتزقة وقوى الاستعمار، وأن الوقت نضج لتحقيق آمال الحركة الوطنية فى حكم وطنى ديمقراطى ممثل للشعب رفيق بالمواطن يشاطره إيمانه بحقه فى الحرية والديمقراطية والديناميات الرائعة للنمو والندّية والاختراق التى كشفتها واكتشفتها الحركة الوطنية المصرية الحديثة فى مشوارها عبر قرنين من الزمان..

وجاءت الفرصة ١٩٥٤ فأجهضت كما بيّن شاهدنا على العصر. ثم جاءت الفرصة بعد أكتوبر ١٩٥٦ وقد أصبح جمال عبد الناصر بطل الأبطال وحبيب الملايين فى مصر وفى عالم

الجنوب كله بل وفى كل ركن من العالم عانى من جبروت دول الهيمنة الكبرى وما فرضته على الكبرياء الوطنى من إذلال وظلم وما فرضته على النهضة الوطنية من عرقلة وعلى الاقتصاد الوطنى من تحكّم وكبت. ولو خرج عبد الناصر بعد نصر ٥٦ المدوّى إلى الناس يعلن انتهاء فترة الانتقال وحرية تكوين الأحزاب وكوّن هو حزبا مدنيا طبيعيا فى ظل دستور يتمركز حول حقوق المواطنة وحمايتها وحدود القوة فى الديالوج الاجتماعى السياسى، لنجح جمال عبد الناصر بلا شك فى ظل أحزاب أخرى تمثل بداية صحيحة على طريق التعدد والتنوير والرقابة والتصحيح والمساءلة الصحية والتقويم الذى ينبثق من التعدد والحوار.

نسرد هذا التاريخ ونعيده مضطرين حيث أنه منذ ١٩٥٤ حدث فشل متصاعد فى الوعى بأن حركة الجيش هى جزء من إيقاع تطور مستمر وسابق يمثّل إرادة هذا الشعب العظيم والعريق ووعيه بطريق الحرية والعدل على مر العصور. وكان من المعضلات الكبرى بالنسبة للنهضة الثقافية ما استقر عليه الرأى من محو تاريخ مصر وذاكرة المواطن جماعية كانت أو فردية بل وكان أن محيت الوقائع الحية محوا. ومن الأمثلة الكاشفة والدالة أن تم بتر محمد نجيب اسما وفعلا وتاريخا وتم إخفاؤه جسدا وهو لايزال حيا يرزق وأعماله البطولية فى فلسطين وفى نادى الضباط وفى أحداث يوليو جزء من حاضر أصبحت السلطة «بالقوة» قادرة على تشويهه وتكييفه كيفما شاءت. ومن هنا نبتت بذور طاعون أو «إيدز» من طواعين المجتمعات يسمونه معرفة السلطة كما ذكرت آنفا وهو طاعون إن انبثق بلا ضابط أو رادع قضى على سلطة المعرفة مؤكدا. وفى هذا يقول ثروت عكاشة فى شموخ:

«... إلى أن انتهى الأمر يوم ١٤ نوفمبر ١٩٥٤ بعزل الرئيس محمد نجيب، ثم ذلك القرار الذى صدر باعتقاله وهو من هو نبلا وشجاعة...»

إفقار لا داعى له قطع الوصال بالتاريخ وحركته وبسعى المجتمع نحو العدل والحرية.

وهنا نعود لشاهدنا على التاريخ:

«... وفى رأيى أن ثورة يوليو لم تتجاوز شهر يونيو ١٩٥٦ حين جرى الاستفتاء على دستور ١٩٥٦ وتولى جمال عبد الناصر رياسة الجمهورية. فلقد نشأ بهذا الدستور «نظام سياسى» جديد ذو ملامح محدّدة هى «مركزية السلطة» **Authoritarian**، نظام يجمع السلطة كلها فى يد رئيس الجمهورية دون غيره ودون مساءلة دستورية حقة أمام الشعب...» (مرجع ١ ص ١٣ ج ١).

لم يتجاوز النظام بعد أكتوبر ١٩٥٦ مزنق الحكم الرئاسى الشمولى رغم الفرصة الرائعة الواعدة. ثم لماذا ضيّع فرصة الحرية والحوار والتعدد والمشاركة مع مدّ الاتحاد المصرى السورى ١٩٥٨، وقد بلغ من حب الجماهير الجارف لعبد الناصر والآمال التى وضعتها فيه أن حملت سيارته حملا على أكتافها.. لماذا كان التفضيل لعزل هذه الجماهير المخلصة والمُحبة ولعزل ممثليها ومؤسساتها عن المشاركة.. لماذا كان الخيار لفرض القرارات الفوقية قصيرة

النظر.. لماذا تم تجاهل أحلام الشعب العظيم الذى آمن به وآمل فيه... ما هى الآليات وما هى الديناميات؟

أسئلة صعبة ...

ولعل من أفدح الإنجازات السياسية السلبية فى التاريخ الحديث تحويل مدّ الوحدة الهائل فى ثلاث سنوات فقط إلى فرقة وانفصال بينما كل أرصدة النجاح موجودة متوافرة؟

لابد لنا أن نفهم ونحن نحلّل عطاء ثروت عكاشة الثقافى الكبير لماذا وضع ثروت عكاشة فى بوتقة الثقافة وزيرا ومؤلفا ومترجما وباحثا ومبدعا طاقات تكفى لإحداث النهضة المخترقة المأمولة فنجد أنفسنا وقد قطعنا شوطا أقل بكثير مما تعد به هذه الطاقات الهائلة بل ونجد أنفسنا مع مرور الأيام نصارع نكسات فى طريق الأحادية والسلفية والجمود والعنف والإرهاب كان الأحرى بالثقافة التى خدمها ثروت عكاشة أن تصرفها وتنفيها من حياتنا..

ثم لأننا نأخذ الدروس – الثقافية – من تاريخ ثروت عكاشة حيث اختلطت فى هارمونية عجيبة أبعاد ثروت عكاشة الضابط، بثروت عكاشة المثقف الباحث، بثروت عكاشة السياسى والمؤرخ، بثروت عكاشة الأب والزوج والإنسان، بثروت عكاشة الوزير، بثروت عكاشة السفير فى روما ثم بثروت عكاشة السفير بلا سفارة، السفير لبلاده ولوطنه وللقيم العليا التى آمن بها وعمل من أجلها.

ثم لأننا نتابع ثروت عكاشة المعاصر والمشارك فى الأحداث حين يؤرخ ويقيّم عبد الناصر وأنور السادات ومشوار الحلم المصرى نحو النهضة والعدل بعمق وبموضوعية. ونأخذ درسا آخر فى الشموخ وحب الوطن حين يعى بحسّه الاستراتيجى ما أنجزته مصر فى عصر السادات من عبور ثم مبادرة السلام فى توقيت استراتيجى ذكى كان يمكن أن يقدم للقضية العربية أفضل فرصة للحل العادل، فلا يتردد فى تعضيد أنور السادات وتدعيمه فى أكتوبر ١٩٧٣ ، ثم لايتردد فى نقده حين يرى أن الرصيد الهائل الذى تكون لمصر والقضية العربية بعد مبادرة السلام لم يستغل الاستغلال الأمثل.

ها هو ذا ثروت عكاشة ثروة قومية فى شخصه وفى إنتاجه وفى شهادته على العصر شهادة مَنْ كان فى مركز الأحداث وفى قمة الهرم، ومن كان فى السلطة دون أن يسعى إليها، وخارج السلطة زاهدا أو عن مبدأ أو مبعدا دون أن يتحرك قيد أنملة عن حبه وولائه لما يؤمن به ولا عن عطائه فى مجالات معرفته وبحثه وثرائه وفكره.. مترفعا عن الصغار والصغائر عارفا مؤمنا بقدره ومكانته وعطائه حتى وإن أنكرت عليه مواقع يستحقها أو تكريم هو جدير به.. فنراه يردّد مع أرسطو: «حسبك من التكريم أن تكون جديرا به لا أن تناله».

تحية إلى ثروت عكاشة الذى شهد على العصر بأمانة وموضوعية فقدّم لبنى وطنه ولمؤسسات وطنه الكبرى فيما هم فيه من حيرة وتناقض وتمزّق وتقزيم، شعاعا حيويا من نور لو

اتبعوه وسعوا لفهمه وسبر أغواره فهو كفيل بأن يصل الحاضر بالماضى، من أجل تعملق جديد أنكر على المواطن حقبات أليمة، ومن أجل انطلاقة فى المستقبل غير مكبّلة بالعقد والتشريعات المفرغة لكنه الأشياء، انطلاقة غير مكبّلة بالحيرة والخوف وشوشرة الدعاية والتزوير الزاعق.

وقبل أن أختم هذه التحية لثروت عكاشة لابد من تقديم التحية إلى السيدة الفاضلة قرينته، رفيقة هذا المشوار الرائع المتعدد الجوانب. فهى الرفيقة التى شاطرت المشوار كله بما فيه من المخاطر الكبرى والانتصارات، بما فى المشوار من الأحزان والأفراح والأمواج والمخاطر التى يخوضها الفرسان بلا تردد. فلم يقدم ثروت عكاشة لعائلته حياة منعّمة هادئة رغدة عادية بل خاض فى محيط متلاطم ومرّت عائلته الصغيرة مع مبادئه التى حملها فى إصرار، بالانتقالات المفاجئة، وبالانتصارات المذهلة أحيانا والإحباطات المؤرقة أحيانا أخرى. مجد عظيم أحيانا وسعادة ثم تهديد ووشاية وصغار ثم قلق ومعاناة إزاء إنحرافات كان يراها ويعيها ويحسّ بالمسئولية تجاهها.. مشوار هائل من قمة الخطر الى قمة السلطة، الى سلطة القيمة والمعرفة والثقافة الرفيعة والعطاء الغزير وهى السلطة التى بلغها بجهده وإنتاجه ولايملك أحد أن يمنحها أو يمنعها ... شكرا، وتحية للسيدة الفاضلة التى لها فى كل ركن من هذا الإيقاع الغزير فضل وعطاء صامت.

ثم تحية ختام إلى ثروت عكاشة الذى قدم لقارئ العربية ولأجيالها من كل الأعمار، أعمالا تغطّى رحلة البشرية فى البحث والاستقصاء والتعبير نحو المعرفة والحرية ونحو حلم الحب: هارمونية الكائنات والقوى والطاقات فى أوبرا لاتنتهى، شاء الرحمن أن يعهد بأمانتها إلى الإنسان ذى الحس المرهف، الإنسان المثقف الذى يرى بأذنيه ويسمع بعينيه، يرى ويسمع بحسّه ووجدانه ومشاعره، ينظر ويتأمل ويفقه ويسبر ويكتشف ويخترع حبا ورحمة بعقله وحبه وإيمانه، إنسان الثقافة، إنسان الوعى والمعرفة والرحمة.. حامل الأمانة.. الذى هو ليس بالإنسان الظلوم أو الجهول.. وارث الأرض والتاريخ..

مراجع:

(١) مذكراتى فى السياسة والثقافة، ثروت عكاشة، الناشر دار الهلال، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.

(٢) دوائر المعارف المختلفة على الإنترنت ١٩٩٧.

باليه لمصر

دكتورة ماجدة صالح

انسدلت السّتارة المخملية الكثيفة للمرة الأخيرة. وبعد أن تلاشت أصداء الاستحسان وهدأت عاصفة التصفيق، تزاحمت وراء الكواليس، مجموعة من راقصات وراقصى الباليه المبتدئين حول وزيرٍ الثقافة، تغمرهم البهجة رغم الإرهاق. وكان ذلك فى ليلة ٤ ديسمبر ١٩٦٦، حيث اختتم لتوه في دار الأوبرا الخديوية القديمة، أول عرض لباليه آسافييف «نافورة باختشيسراي».

وأعلن د. ثروت عكاشة، وعيناه تتألقان انفعالا، أن الرئيس جمالٍ عبد الناصر سيحضر عرض المساء التالي. وأثناء العرض الأول كان الوزير قد شهد أول دفعة تخرّجها مدرسة الباليه التى أنشأها في عام ١٩٥٨، ودعا الرئيس هاتفيا أثناء فترة الاستراحة إلى مشاهدة العرض. وإذا الدكتور عكاشة يقول مرحّبا بمولد فرقة باليه القاهرة المؤلّفة من أعضاء كلهم مصريون: «هذه ليلة من أسعد ليالي حياتي»، وأنا أحتفظ بين ما أحتفظ به من صور، بصورة تسجّل تلك اللحظة وتخلّدها. ها هو الوزير محاطا بثلّة من التتر والپولنديين يتصببّون عرقا. وكان ليونيد لاڤروڤسكي، مصمّم الرقصات الروسي المشهور والمدير الفني السابق لمسرح البولشوي في موسكو، وفريقه من المدرّبين والمعلمين، وعنايات عزمي، عميدة معهد الباليه، يختلطون جميعا بالحشد، بينما كان الآباء يحومون في الخلفية ووجوههم مشرقة، في حين كان كثير من المتفرجين المتحمّسين يشرئبون بأعناقهم لمشاهدة وسماع مايدور.

وكانت نواة فرقة الباليه الوليدة تتألف من خمس من خريجات المعهد العالى للباليه ثم المدرسة الأكاديمية الكوريوجرافية للبولشوي في موسكو، هن: مايا سليم، وعليه عبد الرازق، وديانا حقاق، وودود فيظي، وأنا. أما سائر أعضاء الفرقة، فكانوا لايزالون طلبة وطالبات بالمعهد العالي للباليه، خلف المدرسة التى كانت قد أنشئت منذ ثماني سنوات.

وجلس الرئيس إلى جانب قرينته ومعهما الدكتور عكاشة يتابعون العرض باهتمام وأحداث الباليه المأساوية تتوالى بفصولها الأربعة. وكان مصدر وحي الأوبرا قصيدة نجم الأدب الروسي، ألكساندر پوشكين. ومجمل القصة أن المقاتل خان چيري، من تتر القرم، يختطف الأميرة البولندية الشابة ماريا في غارة دامية، ويهيم بها حبا. وفي نوبة من نوبات الغيرة، تقتل زاريما الچورچية، الزوجة الأولى الساخطة، غريمتها ثم تعدم بدورها. ويأمر الخان ببناء نافورة تذرف الدموع الأبدية حزنا على حبه المفقود، ولاتزال هذه النافورة قائمة حتى اليوم.

وأدى الأدوار في العرض الثاني أعضاء الفرقة أنفسهم الذين كانوا قد قدّموا العرض الأول،

وكنت أنا مَنْ تؤدي دور ماريا سيئة الطالع. وقد بذلنا كل ما في وسعنا جسدا وروحا، برغم ما كنا نعانيه من نقص في الخبرة، لكي نتفوّق على أنفسنا. وأشادت وسائل الإعلام بـ «نافورة باختشيسراي»، وإذا هي تطلق عليها «قنبلة الموسم المسرحي». وكوفئ بسخاء أولئك الذين كان لهم الفضل في هذا النجاح الباهر، وكان من بينهم الراقصون المنفردون الأوائل، وهم فنانون في مستهل حياتهم المهنية. ولأول مرة في تاريخ مصر، تكرّم الدولة فن الرقص وأربابه، ونالت خريجات البولشوي الخمس وسام الاستحقاق، فكان مصدر فخرهن واعتزازهن. أما احتراف الرقص، الذى طالما وصم بالعار في مجتمع مصر المحافظ، فقد حقق امتيازا واحتراما بين عشيّة وضحاها متوسّلا إلى ذلك بواسطة فن رفيع ساحر. وبذلك انطلق الباليه المصري مصحوبا بتقدير الجمهور.

والآن، تتضافر جهود من شاركوا في هذا المجلد التذكاري التكريمي على إعداد سجل جماعي يقف شاهدا على الإنجازات المتعددة التى حقّقها د. ثروت عكاشة، الرجل والأسطورة في زمنه. لقد تقلّد منصب وزير الثقافة وهو في الثامنة والثلاثين من العمر، فطبع الوزارة بطابعه الذى لاينمحي. وفي أثناء فترتين – منفصلتين للأسف – شغل فيهما ذلك المنصب (١٩٥٨ – ١٩٦٢ و١٩٦٦ – ١٩٧٠)، صمّم وأرسى أسس سياسة ثقافية باقية وبعيدة الأثر في مصر ما بعد الثورة. لقد كان هو مشيِّد المؤسسات العديدة التى كانت الأساس الوطيد الذى نهضت عليه الحياة الثقافية، ومنها تنبثق أنشطتها حتى يومنا هذا على الرغم من تقلّبات المناخ السياسي والثقافي طوال العقود الثلاثة الماضية. وبوصفه منقذ آثار النوبة ومعابدها، فإن ما صنعه من أجل الكنوز المتبقية من التراث العالمي تجعل الحضارة الإنسانية ذاتها مدينة له. وإلى جانب كونه الإبن البار لمصر، والضابط الممتاز، والرجل الثوري، والدبلوماسي الحصيف، فإن ثروت عكاشة مولع بالجمال والدماثة والثقافة، وهو رجل الآداب والفنون، وكاتب ومترجم وفير الإنتاج. وكان طوال حياته المهنية الرفيعة راعيا للفنون والآداب مكرِّما ومقدِّرا في وطنه وخارجه. ولسوف تسهم ذكرياتنا الجماعية في إبراز الإنجازات المميزة لحياة تلك الشخصية الفذة التى يلمسها فيه الكثيرون.

وسوف يتناول إسهامى في هذا المجلد التذكاري، الذى تتخلّله ذكريات شخصية عزيزة على نفسي، إقدامه المثير للجدل على إدخاله الباليه الكلاسيكي في الحياة الثقافية المصرية برعاية من الدولة.

وكان غرس فن الباليه الكلاسيكي – وهو إحدى السمات المميّزة للتقاليد الأوربية الرفيعة – في مصر، لبنة في صرح مخطّط شامل رسمه وصمّمه وطوّره ثروت عكاشة لإحياء النشاط الثقافي في هذا البلد تحت رعاية الدولة. وكان هدفه هو إحداث وإدامة بعث ثقافي قوي تتجلّى فيه أماني أمتنا الناهضة في مصر الحديثة التى تستقبل شتى الثقافات وتؤلف بينها. وكان الباليه

أصلا هو الهواية المترفة التى تتسلّى بها الأرستقراطية الأوروبية والملوك والنبلاء ورجال البلاط، تمتد جذوره إلى عصر النهضة حيث نمت وتطورت بارتباط وثيق مع الموسيقى والأوبرا. وطوال القرون الفاصلة بيننا وبين ذلك العصر تحوّلت هذه الهواية إلى شكل محكم ومحنّك من أشكال الرقص المسرحي تتطلب مواصلته دعما حصيفا وموارد وفيرة بشرية ومادية، ويقتضي إدخاله على أعلى مستويات الإتقان تخطيطا دقيقا وبصيرة نافذة.

ومن بين الإنجازات البارزة التى حققها وزير الثقافة في مجال فنون الأداء، تأسيسه أكاديمية الفنون التى تشكّل في حد ذاتها مشروعا ذا أبعاد عملاقة. وقد بلغت هذه الجهود ذروتها بإنشاء تلك المؤسسة العظيمة والفريدة بموجب قرار جمهوري صدر في ٢٨ أغسطس ١٩٦٩، أي بعد انقضاء عقد واحد بالضبط على قيام المعاهد التى تتألف منها. ويصف الدكتور عكاشة إنشاءها في كتابه المعنون «مذكراتي في السياسة والثقافة» بأنه إرساء «حجر الزاوية في خطة بعيدة المدى لوزارة الثقافة». والمعهد العالي للباليه هو أحد المعاهد الأصلية فى الأكاديمية الى جوار المعاهد العليا للموسيقى (الكونسيرڤاتوار) وللسينما وللفنون المسرحية – التى أنشىء كل منها على حدة، بعد سنة من الدعوة المكثّفة والجهود المركّزة التى بذلها الوزير. وتوّج الرئيس عبد الناصر جهود الوزير النشطة بتوقيعه قراراً جمهورياً بإنشائها في عام ١٩٥٩. وتلى إنشاء هذه المعاهد – بعد انقضاء سنوات من الانتظار وفترة طويلة من التخطيط المتأني – قيام المعهد العالي للنقد الفني في أكتوبر من عام ١٩٧٠، ليكمل الدائرة بالنسبة لبقية معاهد وزارة الثقافة لتنمية القدرة على تذوق الفنون وإعداد الدارسين من خلال نشاطهم وفاعليتهم كنقاد متخصّصين ومربيّن للذوق الفنى السّوي.

وفي الوقت الذى كان يجري فيه تدريب فنانين على أرفع مستويات الكفاءة، كان لابد أيضا من تخريج كوادر متفوّقة يعهد إليها بإدارة الفروع المتنامية التى تنشأ في الوزارة دعما للنشاط الفني. ولشغل وظائف أعضاء هيئات التدريس في مختلف التخصّصات التى شملها المنهج الدراسي الذى أُتقن وضعه، استعين بخدمات أمهر الخبراء المتاحين، من مصريين وأجانب. وفي عام ١٩٦٦، أعيد من هيئة الموسيقى والمسرح إلى الديوان العام بالوزارة مركز الفنون الشعبية الذى كان قد أجرى في أولى مراحله دراسات ميدانية إثنولوجية هامة بإشراف الإثنولوجي الروماني المرموق تيبيريو ألكساندرو، وبدأ التفكير في إنشاء معهد عال للفنون الشعبية. وتتألف الأكاديمية اليوم من سبعة معاهد عليا، للباليه، والموسيقى، والموسيقى العربية، والسينما، والفنون المسرحية، والنقد الفني، والفنون الشعبية. وفي حقيقة الأمر، لقد فقدت الأكاديمية الآن شيئاً من اتساع وعمق الرؤية الشاملة لمنشئها.

وفي عام ١٩٦٠، شرع الدكتور عكاشة في إقامة قاعة سيد درويش للموسيقى التى استكمل بها ذلك المجمّع الرائع الذى تشكّله الأكاديمية بالجيزة، ورأى في إنشاء هذه القاعة

تتويجا للأكاديمية، وإن كانت قد ألحقت بالكونسيرڤاتوار تلافيا لإعاقة تمويل بنائها من جانب فريق من المعارضين الذين علت أصواتهم يشجبون المشروع. وإذ صممت القاعة بحيث تكفي لاستقبال أعداد متزايدة من عاشقي الموسيقى الراشدين، بذلت عناية فائقة في تجهيزها وفي إتقان أنظمتها الصوتية. فكانت خشبة مسرحها تتسع بسهولة لاستقبال أوركسترا يتألف من مائة وخمسين عازفا فضلا عن جوقة غنائية كاملة. وزوّدت بأرغن ضخم كان الأول من نوعه في المنطقة، وكان الثاني فقط بعد أول أرغن معروف في سجلات التاريخ، الذى دخل إلى الأسكندرية حوالي سنة ٢٠٠ قبل الميلاد. وفي عام ١٩٦٧، قاد المايسترو كارل مونش فى هذه القاعة أوركسترا القاهرة السيمفوني بعد الجهود التى بذلت للارتفاع بمستواه في حفلة الافتتاح التى عزفت فيها سيمفونية سان سانس الخامسة للأرغن، وانساب صوت الموسيقى الجيّاش من أنابيب هذه الآلة الموسيقية الضخمة فتردّدت أصداؤه في أرجاء القاعة. وعندما قدم الأوركسترا فى دار الأوبرا المقطوعة الكورالية المميزة «كارمينا بورانا» كان مؤلفها الموسيقي كارل أورف حاضرا. وفي عام ١٩٦٨ أنشئت بالقاعة فرقة الموسيقى العربية الكلاسيكية فازدهرت الموسيقى التراثية وانتعشت بين جدران تلك القاعة الجديدة. وبعد أن دمّر الحريق الفاجع دار الأوبرا القديمة في ٢٨ أكتوبر ١٩٧١، عدّلت قاعة سيد درويش بحيث تصلح لتقديم العروض المسرحية فيها. وكان ذلك قرارا متسرّعا تعوزه الحكمة بالنظر إلى أن القاعة صمّمت خصيصا للاستماع الموسيقي ولاتصلح على الإطلاق للوفاء على نحو ملائم بهذا الغرض المزدوج، الأمر الذى نال من مكانتها. وندر استعمال الأرغن العظيم وأهمل أمره فلحق به العطب. وأغفلت احتجاجات الدكتور عكاشة الشديدة على هذا التصرّف ولم يعرها أحد اهتماما.

وبدأت مدرسة البالية بداية متواضعة إذ أقامت مؤقتا بغرفتين استعيرتا من المعهد العالي للتربية الرياضية للبنات بالجزيرة. وبفضل اتفاق التبادل الثقافي الذى أبرم مع الاتحاد السوڤييتي، بدأ عهد احتراف فن الباليه في مصر مع مقدم البروفسور ألكسيي چوكوف، الراقص المنفرد السابق لفرقة البالية بمسرح البولشوي والأستاذ بمدرسة البولشوي في موسكو. وكان أول خبير سوڤييتي يفد إلى مصر وتلاه عدد كبير من الخبراء السوڤييت على مرّ الأعوام: معلمون ومصاحبون موسيقيون ومصمّمون وحرفيون، ومدير فني للفرقة ومدرّبون لها. وكنت في عداد أول مجموعة مفعمة بالأمل ممن تقدّمن لاختبار القبول بالمدرسة فعشت تلك التجربة الفريدة منذ استهلالها.

وأثناء العامين التاليين احتل معهد الباليه، الذى كان قد أنشىء رسميا في ٢٢ أغسطس ١٩٥٩، الطابق العلوي من مبنى معهد السينما الذى كان قد تم بناؤه مؤخرا. وبحلول عام ١٩٦٢، كان مبنانا الفخم جاهزا وقد صمّمه – وكذلك المعاهد الأخرى – المعماري والمؤلف الموسيقي أبو بكر خيرت، نزولا على رغبة الوزير. وتحت إشرافه الدقيق تألف المبنى الفسيح من

أحد عشر استوديو للرقص طلق الهواء، ومن قاعات للدراسة وغرف للموسيقى وغرف لإبدال الثياب ومركز للعلاج الطبيعي وقاعة طعام ومكاتب إدارية ومرافق أخرى. وكان يعدّ وقتذاك أحد أبرز المباني التى شيّدت لأغراض تعليم الباليه في أي مكان، يثير غيرة زائريه من محترفي فن الرقص، ومصدر فخر واعتزاز للوزارة التى حرصت على تشييده.

وكان جدول الدراسة الصارم مصمّما على غرار نظيره في المعاهد المماثلة بالاتحاد السوفييتي. وتلقّت الطالبات والطلبة الذين اختيروا مبدئيا بناء على اختبارات بدنية على جانب كبير من الدقة، برنامج تدريب شاقا مماثلا لبرامج النظام الأكاديمي الروسي الذى يعترف على نطاق واسع بأنه حاز قصب السبق في تدريس تقنيات الباليه المعقّدة. وزاد عدد الصفوف سنويا إلى أن اكتمل بصفوفه التسعة، وتخرجت الدفعة الأولى عام ١٩٦٧ . وفى الوقت نفسه كانت تقدّم فيه مناهج التعليم الثانوي العادي يعقبها برنامج تعليم على المستوى الجامعي. ودأبت الأكاديمية على إرسال بعثات دراسية تتيح لمتلقّيها من الشباب شحذ قدراتهم استعدادا للوقت الذى يحين فيه قيامهم بأدوار القيادة التى رسمها لهم الوزير في خطته الرئيسية للثقافة.

وطوال فترتيْ ولايته، انتهج الدكتور عكاشة سياسة المتابعة الشخصية بنفسه وعن كثب لكل ما تحرزه مشروعاته الكثيرة من تقدم. والصورة التى انطبعت في ذهنى في طفولتي عن تلك الشخصية العزوفة الرامزة إلى السلطة هي الزيارات التى كان يقوم بها لتفقّد خطواتنا المتردّدة في بداية عهدنا بالتدريب وما طرأ من تحسّن لاحق يبشّر بالخير. وعندها كانت قسماته الصارمة تفسح المجال لوجه بشوش عطوف وهو يوجّه كلمات الثناء والتشجيع إلى صغار طلبة وطالبات المعهد. ومنذ البداية برزت من بين هذه المجموعة الأولى نخبة قليلة من أكثر الطالبات والطلبة موهبة. وسرعان ما ازدهرت المواهب الطبيعية التى غذّتها وصقلتها أفضل الخبرات الفنية.

وأثناء السنوات الفاصلة بين فترتيْ تولّيه منصب وزير الثقافة، خيّمت على نشاط الوزارة سحابة كثيفة وغير معتادة من اللامبالاة. وبمنطق عجيب لايسبر غوره، أُلحقت المعاهد الغضّة بإدارة الهندسة الإذاعية! بالوزارة الجديدة للثقافة والإرشاد القومي، مما بعث في نفوسنا شعورا باليتم. واستقبلت عودة الدكتور عكاشة إلى منصبه بالابتهاج والتهليل من قبل الجميع.

وإزاء وقوع الوزارة، التى شكّلها وصاغها، في براثن الفوضى والاضطراب أثناء السنوات الأربع التى غاب عنها فيها، اضطر إلى إجراء إصلاحات عديدة وإعادة تنظيم ضخمة، مع العمل في الوقت نفسه بهمته التى لاتكلّ على دفع المشروعات الكثيرة التى كان قد استهلّها قدما إلى الأمام. وعلى الرغم من النكسة العسكرية المدمّرة التى منيت بها البلاد يوم ٥ يونيو ١٩٦٧، استمر النشاط في وزارة الثقافة دون هوادة وتضاعفت همّة الوزير بالرغم مما طرأ على الميزانية من تخفيضات قاسية.

وبعد أن استأنف الدكتور عكاشة مهام منصبه عام ١٩٦٦ بفترة وجيزة، توجّهت يوما إلى

الوزارة دون سابق إنذار وطلبت مقابلته. ولو أنني تنبّهت إلى المكانة المتواضعة التى كنت أشغلها في السلّم الوظيفي لتريّثت قليلا قبل أن أقدم على ذلك التصرف المندفع. غير أن إحساسا بالظلم كان قد اجتاحني فتقدمت إلى السلطة العليا لألتمس منها التأييد في سعينا الحثيث إلى الأداء على المسرح. ولم أكد أجد نفسي في حضرته حتى انعقد لساني وانفجرت في البكاء لشعوري بالإحباط. وبوميض خافت في عينيه، ناولني الوزير منديلا وانتظر بصبر إلى أن انتهى بكائي ثم استمع إلى كل ما أردت قوله وطمأنني بلهجة جادة بأن الأمر سوف يحظى بما يستحقه من عناية.

وعلى أثر الظهور البارع لفرقة باليه القاهرة – المعروفة أيضا باسم باليه أوبرا القاهرة – على المسرح للمرة الأولى في عام ١٩٦٦، انطلقت في صعود خاطف للأبصار، مسجّلة نجاحا باهرا عادة ما لا يتحقق قبل مضي عشرات السنين. فقد تناول برنامجها سلسلة متعاقبة من الباليهات الشهيرة تثرى رصيدها الفنى منها: «چيزيل»، لآدم، عام ١٩٦٨، «وكسارة البندق»، لتشايكوفسكي، عام ١٩٦٩، «ودون چوان»، لفبيجين، «ودافنيس وكلويه»، لراڤيل، فضلا عن «أمسية جنيّ الغابة» (L'après - midi d'un Faune)، لديبوسي، عام ١٩٧٠، و«فرانشيسكا دا ريميني» لتشايكوفسكي، و«منوّعات پاكيتا» (Paquita Variations) «ودون كيشوت»، لمينكوس، عام ١٩٧١. وقدّمت فرقتا الأوبرا والباليه معا «أورفيوس»، لجلوك، عام ١٩٦٨، وصاحب أداء هذه الباليهات أوركسترا القاهرة السيمفوني.

وكان الوزير، برغم إغداقه المديح حين كان المديح واجبا، يُلزمنا بمعايير صارمة. فعندما ارتأى أن «كسارة البندق» لم تنضج بعد بما يكفي لعرضها على الجمهور، لم يتردد في إرجاء حفل الافتتاح. وعادت الراقصات والراقصون ومدرّبوهم مطأطئي الرؤوس إلى استوديوهات البروڤات للتدرّب والعمل سعيا إلى الإتقان المنشود.

وفى ذلك الوقت، واستجابة للطلب الملحّ على تكوين رصيد «ريپرتوار» من الباليهات المصرية، ظهرت بوادر محاولات تصميم الرقصات من جانب مصريين. واكتسبت الفرقة الناشئة جمهورا مطّرد النمو وشعبية وطنية متزايدة، وغدا «الباليه» لفظة تألفها الأسماع. وفي عام ١٩٦٨، خصّص برنامج تلفزيوني أسبوعي لعرض المصنّفات الكلاسيكية والتصميمات الكوريوجرافية المعاصرة لذلك الفن لكي يألف الجمهور الواسع من المشاهدين ذلك الشكل الجديد من الرقص، الأمر الذى ضمن تمكّن الجمهور من تمييزه على الفور.

يقول الوزير فى مذكراته: «ما أكثر الأصوات التى انطلقت تزعم أن حواجز التذوّق لن تزول بسهولة لأن العوام من الناس لن يفهموا الباليه على سبيل المثال ولن يستجيبوا لروائع المسرح، وأنه ما أغنى هؤلاء بأن نقدّم إليهم صورا من البهرجة الزائفة ليس لها من الثقافة العميقة حظ. وهذا رأى لم نأخذْ به، ولجأنا الى التجربة على أرض الواقع، فأقمنا عروضا خاصة

للعمال قدّمنا فيها على مسرح دار الأوبرا عام ١٩٦٠ فاصلا من أوبرا «الأمير إيجور» لبورودين، وأوبريت «الأرملة الطروب» المعرّبة لفرانز ليهار، فإذا آثارهما فى نفوسهم لاتقلّ كثيرا عن آثارهما فى مرتادي الباليه والأوبرا من نخبة المثقفين، كما أن باليه «نافورة بختشى سراى» لأصافييف لم يتلقّه جمهور القاهرة بمثل الحماس والإكبار الذى تلقّاه به أهالى أسوان والعاملون فى السدّ العالى بقصر الثقافة بأسوان فى نهاية عام ١٩٦٦»(١). وهو محقّ فى هذا الرأى، ففى أعقاب حفل افتتاح «نافورة باختشيسراي»، أرسلت الفرقة بكامل أعضائها إلى أسوان في أوائل عام ١٩٦٧، وكانت آنذاك مدينة حافلة بالنشاط حيث كان العمل في بناء السد العالي جاريا على قدم وساق. وكانت هذه خطوة جريئة تستهدف نقل فن الباليه إلى الأقاليم بعيدا عما توحي به القاهرة بمتذوّقيها الرفيعي الثقافة من اطمئنان الى حسن استقباله. وأقدمنا على تلك الخطوة بقدر كبير من الرهبة والتردد: ألن نسيء إلى مشاعر أهالي صعيد مصر المحافظين بمجابهتهم بهذا العرض المسرحي الغريب؟ غير أن مخاوفنا ما لبثت أن زالت وثبت أنه لم يكن لها أي أساس من الصحة.

وعرض الباليه في ظروف متعجّلة في «قصر ثقافة» مؤقت كان من قبل دار سينما إقليمية أدخلت عليها تعديلات، وكان أحد عناصر الشبكة الهائلة من الدور والقصور التي أنشأها الوزير في جميع أنحاء البلاد بغرض نشر الثقافة فى الأقاليم. وكان حفل الافتتاح حدثا رسميا اقتصرت مشاهدته على أعيان الإقليم ومهندسى وعمّال السدّ العالى. ورأينا فى العروض التالية ونحن على خشبة المسرح صفوفا متراصة من المواطنين ذوي الجلاليب والعمائم البيضاء دون أن نرى بينهم امرأة واحدة. وطوال الفصل الأول، ساد الجو صمت مثبّط للهمّة، وانحنينا في قلق بعد كل رقصة. وبعد أن دارت المعركة الحاسمة في الفصل الأول، عندما تحرك خان جيري عبر المسرح بخطى واسعة متعالية ليتصدّر مقاتليه المنتصرين، هبّ المتفرجون المتحفّظون فجأة واقفين على أقدامهم وصاحوا صيحة رجل واحد «الله أكبر، الله أكبر» فدوّى نداؤهم في أرجاء المكان. واتضح أن مشاهدينا كانوا قد تلقّوا مسبقا تعليمات بألاّ يصفّقوا قبل أن ينسدل الستار، وفقا لما تصوّره مسئول ما، من أن هذا هو الإجراء المتّبع، غير أنهم، وقد خلب المشهد لبّهم، لم يتمكنوا من ضبط أنفسهم حتى نهاية الفصل، فقد كان لباليه «نافورة باختشيسراي» على أهل أسوان وقع الصاعقة. وفجأة أصبحت الراقصات والراقصون المبهوتون أبطالا شعبيين يستقبلون بالتهليل والتكريم أينما تجوّلوا في شوارع المدينة أثناء هذا الموسم القصير، وعندما بلغ نهايته توافد على محطة القطار ما بدا كما لو كان سكان المدينة عن بكرة أبيهم قد هبُّوا ليصطفّوا على جانبي شريط السكة الحديدية لتوديع الفرقة ملوّحين بأيديهم آسفين على رحيلها من مدينتهم.

وقد تلقيتُ أثناء هذه الزيارة التاريخية إلى أسوان أعظم إطراء وأسمى ثناء طوال الفترة القصيرة التى قضيتها في ممارسة ذلك الفن. كنت واقفة على خشبة المسرح ومازلت مرتدية ثوب

ماريا الرقيق الناصع البياض وقد أتم مدرّبي السيد جدانوف تقييمه لأدائي في تلك الأمسية. وأحسست عندئذ بوجود شخص إلى جواري واستدرت لأجدني أمام فلاح مسنّ يقف على مقربة مني وآثار كدحه اليومي تبدو وكأنها مترسّخة في مسام بشرته الجافة، يحدّق في وجهي باندهاش. فقطعت حبل الصمت بقولي: «نعم يا عمّي، أهناك شيء...؟» فأجابني قائلا: يا سلام يا ست، أما دي حاجة جميلة أوى!». واغرورقت عيناه البراقتان وذرفتا دمعتين على خدّيه المغضّنتين. وتأثرت بذلك أيّما تأثر وأوشكت أن أعانقه وكان ينبغي لي أن أفعل ولكن ... والى اليوم لا أنسى قط «فلاحي العجوز» في أسوان، وتكفي مجرد عودة ذلك اللقاء إلى ذاكرتي لكي تدمع عيناي. لقد بعث في نفسي إيمانا راسخا بقيمة ذلك الفن وثقة به لاتتزعزع. وتظل هذه الرحلة التى لاتنسى واحدا من أبرز معالم حياتي المهنية. ولم تتكرر قط هذه التجربة الجسورة، غير أنها أثبتت بما لايدع مجالا للشك أن هذه «السلعة الأجنبية المستوردة» – كما يحبّ أن يسمّيها منتقدوها – استثارت استجابة تلقائية من جانب جمهور غير مهيّأ أو معدّ لمثل هذا اللون من الفنون، واعترافا وتقديرا فطريين ليسا بحاجة إلى تفسير أو توضيح..... لقد تلقّى الوزير برهانا ساطعا على صواب سياسته.

ومع التطور المطّرد للمدرسة والفرقة، أقيمت الورش داخل المعهد تلبية للاحتياجات المتزايدة أبدا، حيث كانت تصنع فيها الأحذية والأزياء وخلفيّات المناظر وغير ذلك من الملحقات، يقوم على صنعها مصريون تلقّوا تدريبا سوڤييتيا وتحت إشراف سوڤييتي، وارتقت المكونات الأساسية لعناصر إنتاج الباليه إلى مستوى الجودة الذى بلغه الرقص، مما عزّز تأثير الصورة المرئية الكلّية إلى حد يتعذر قياسه. فكان جمهور المشاهدين ينطلق في التصفيق بمجرد رفع الستار ورؤيتهم المنظر الباهر والأزياء الأخّاذة حتى قبل أن يبدأ الأداء.

وكثيرا ما كان الدكتور عكاشة يستعين في تنفيذ برنامجه الرائد بالشبكة الدولية الواسعة من العلاقات الشخصية الودّية التى استطاع أن ينمّيها أثناء عمله في السلك الدبلوماسي في أوروبا، بما تضمّنته تلك العلاقات من أشخاص ضالعين ولامعين في مجالات الفنون والآداب. كما كان دائم السعي إلى الربط بين الحركة الثقافية المزدهرة في مصر تحت رعايته وبين ما يجري من نشاط ثقافي زاخر على الساحة الدولية، منشئاً بذلك تبادلا حيويا أحدث موجة جارفة وفورة لامثيل لها من الإبداع.

وكانت دار الأوبرا القديمة بالقاهرة هي موقع ذلك الإحياء الثقافي ومن مراكز نشاطه الرئيسية. وكانت تلك الجوهرة الجميلة على صغرها قد شيّدت عام ١٨٦٩ لعرض أول أوبرا تمثّل في تلك المدينة، أوبرا «عايدة»، لڤردي، التى طلب الخديو اسماعيل عرضها في إطار الاحتفالات المسرفة التى أحيا بها افتتاح قناة السويس. وشاء الحظ ألاّ تكون تلك الأوبرا الشهيرة جاهزة للأداء بهذه المناسبة التاريخية الهامة فعرضت أوبرا «ريجوليتو (Rigoletto)»، لڤردي عوضاً

عنها. ومنذ ذلك التاريخ وإلى أن اختفت، قدّمت دار الأوبرا مواسم سنوية طوال ما ينوف على مائة عام. وكان فنانون أوروبيون هم الذين يقدمون هذه العروض في البداية الى أن شاركهم في ذلك النشاط في وقت لاحق أصحاب المواهب المحليين الذين تبنّوا أشكال الفن الغربي. وعلى امتداد تلك السنين، كان الأجانب المقيمون وفئة من المثقفين المصريين يواظبون على حضور هذه الحفلات.

وكان حريق المسرح القديم فى السبعينات حدثا مأساويا ذا عواقب وخيمة بعيدة الأثر. فقد سدّد ضربة مميتة – بالمعنيين المجازي والحقيقي للعبارة – إلى الحياة الثقافية المزدهرة التى تميّز بها عقد الستينيات. وأضيرت بتلك الضربة الفرق الوطنية الصاعدة، ومنها فرقة الباليه التى اضمحل نشاطها، كما تقلّص فجأة مستقبل حياة بعض أفرادها المهنية إن لم تكن قد انتهت بالفعل، وتم إيواء هذه الفنون التى وجدت نفسها فجأة دون دار خاصة بها في أماكن مرتجلة ومؤقتة. وكان على القاهرة أن تبقى طوال سبعة عشر عاما بدون مسرح رفيع المكانة يتوافر له ما يكفي من السعة والقدرات التقنية، وذلك على الرغم من التصريحات الرسمية المتكررة بإعادة البناء، ومن وضع حجر الأساس في هذه البقعة أو تلك من العاصمة. وقبل وقوع تلك الخسارة الفادحة بزمن ليس بالقصير كان الدكتور عكاشة، بما أوتي من استبصار للمستقبل، قد أعدّ العدّة لتزويد العاصمة بمسرح أوبرا جديد أكثر اتساعا كانت القاهرة في مسيس الحاجة إليه. وكان هذا المخطّط قد أحرز قدرا كبيرا من التقدم إلى حد إتمام إعداد التصميم بمعرفة المعماري الألماني فريتز بورنمان بمعاونة من أبو بكر خيرت والدكتور شريف نعمان، وبناء نموذج مصغّر واختيار الموقع في منطقة الجزيرة، ووضع حجر الأساس له يوم ٢٣ يوليو ١٩٦٢. غير أنه ما إن ترك الوزير منصبه حتى أرجيء المشروع إلى أجل غير مسمّى.

وبفضل المساعي الطيبة لنظيره الفرنسي الكاتب المرموق أندريه مالرو، استطاع الوزير أن يحصل على خدمات الراقص والمصمّم الروسي «الأبيض» سيرج ليفار الذى كان يعمل في أوبرا باريس. وكان الوزير قد رأى أن يخرج لفرقة باليه القاهرة صيغتين جديدتين من «دافنيس وكلويه»، لرافيل، ولأمسية «جنّى الغابة» (L'Après-Midi d'un Faune)، لديبوسي أثناء الاحتفال بألفية القاهرة عام ١٩٦٩. كذلك حصل الدكتور عكاشة على إذن من الفنان مارك شاجال باستنساخ المناظر والأزياء الرائعة لدافنيس وكلويه التى كان قد صمّمها لفرقة باليه أوبرا باريس، واستنسخها بمفرده وعلى نحو ممتاز، مصمّم المناظر عبد الله العيوطي، المدير الفني لدار الأوبرا القديمة. وكان من المقرر أيضا أن يؤدي الغناء والموسيقى كورال وأوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادة چان لوي چوبير قائد أوركسترا ليون السيمفوني. وما لم يتحسّب له الوزير هو امتعاض الخبراء السوفييت من هذا التعدّي على ما تصوّروه وقفا عليهم فى هذا المشروع، الأمر الذى حال دون تقديمهم تعاونهم الكامل. وتعيّن على الوزير أن يستخدم كل مهاراته

الدبلوماسية وأن يبدي غضبا شديدا وحقا في آن معا، لكي يحقّق مخطّطه، ولم يكن من السهولة تحمّل سخطه. وإزاء الانهيار الوشيك لعرض «دافنيس وكلويه»، أذكر أنه خصّني بلومه وتوبيخه - مما سبب لي ارتباكا شديدا إذ كنت قد اتهمت ظلما برفض ارتداء زي كلويه أثناء البروفة النهائية، فسارعت إلى القول - وقد جرحني هذا الظلم في الصميم - بأن الرداء لم يكن جاهزا بعد. وقبل الوزير اعتذاري على الرغم من غضبه إذ آثر ضبط النفس وإنصافي. ولكنه واصل مع ذلك تأنيبه اللاذع لجميع أفراد فرقة الباليه الذين عكفوا، على إثر ما تلقّوه من تعنيف، على بذل قصارى جهودهم لاسترداد مكانتهم. وحقّق الباليه نجاحا باهرا وأفاق السيد ليفار في النهاية من «انفعالاته المصرية» "émotions egyptiennes" التى انتابته، ونحّيت جانبا مشاعر العداء بين الروس الحمر والروس البيض فتصالحا بفضل تفانيهم المشترك في خدمة فن الباليه.

وعند قيام الوزير بترجمة أسطورة أوزوريس كما عرضها القس إتيين دريوتون في كتابه «المسرح المصري القديم» (Le Théâtre Egyptien)، أوحى إليه ذلك الكتاب بأشد مشروعاته الفنية طموحا على الإطلاق. ذلك أنه أدرك من مطالعة هذا الكتاب وجود مسرحيات درامية مصرية قديمة تعدّ «النموذج الأصلى» للدراما الدينية القديمة. وكان اهتمامه بهذا الجانب من ثقافة قدماء المصريين قد طغت عليه ميوله الهيلينية المعروفة. وكان أثناء زيارة لوادي اللوار بفرنسا مع السيدة كريستيان دى روش - نوبلكور، عالمة الآثار المصرية المرموقة، قد عرف لأول مرة أثناء مناقشة حادة بعض الشيء حول الموضوع، بوجود شكل من أشكال المسرح المصري السابق على المسرحيات الخالدة التي خلّفها كبار الكتاب المسرحيين اليونانيين القدامي.

وأحالت السيدة دى روش - نوبلكور الوزير إلى كتابات دريوتون فانطلق على الفور نحو هذا الباب من أبواب الفن. وبلغ به تحمّسه لهذا الاكتشاف أثناء فترة رئاسته لمجلس إدارة البنك الأهلى المصرى أن قرر الاضطلاع بترجمة مرجعه الفرنسي إلى اللغة العربية مما أسهم بقسط وافر في الكتابات الصادرة عن مصر القديمة بتلك اللغة. وكانت الرائعة المسرحية التى تصوّرها تنطوي على الجمع في إطار مفهوم «المسرح الشامل» بين الغناء والإيماء والرقص الإيمائي والباليه والموسيقى والغناء الكورالي والتأثيرات الضوئية والصور المتحركة. وكان من المقرر تعبئة جميع المواهب التى نمت على مرّ السنين في سبيل تحقيق هذا المشروع، إذ لم تكن النتيجة المنشودة أقل من الإحياء الدائم للدراما الدينية المصرية القديمة بكل جلالها وأسرارها المهيبة أمام خلفية تبلغ من الروعة ما يتناسب مع الأحداث المعروضة: فناء معبد أمنحوتب الثالث في الأقصر، ومعبد خفرع الجنائزي في الجيزة. وكان من المزمع تضمين العرض العظيم أسطورة «أغنية الرياح الأربع» (Song of the Four Winds) التى تصوّر قوى العماء الكونية وقد روّضتها قوى الخلق الأزلية. ومما أذكره في هذا الصّدد أنني دعيت يوما إلى مكتب الوزير لكي أدلي برأيي في هذه الفكرة، غير أن رهبة الموقف جعلتني أجلس أمام سيادة الوزير مرتاعة بدرجة

أفقدتني القدرة على الإسهام بشيء يذكر في المناقشة. وأيا كان الأمر فأنا لا أتذكر أنني أسهمت بالكثير.

وفي الفترة ما بين العامين ١٩٦٧ و١٩٧٠، حشد الدكتور عكاشة جهود معاونين من أعلام متحمسين من بينهم السيدة دى روش - نوبلكور التى عهد إليها بتوثيق أجزاء النص المكثّف من اللغة المصرية القديمة الذى وجدت بين ثناياه نظرية الكون المعقّدة لدى قدماء المصريين لتعدّ منه خلاصة يستطيع مدير الإخراج أن يعمل انطلاقا منها. وعبئت جهود كل من فرانكو زيفيريلي وچان لوي بارو وأخيرا چان ڤيلار لإدارة الإخراج، كما دعا السيد ليفار إلى تصميم الرقصات، وكارل أورف إلى تأليف الموسيقى، غير أنه اعتذر لانشغاله بارتباطات سابقة مقترحاً أن يحل محله مواطنه ڤيرنر إيك. ومضى الوزير في طريقه بعزم لا يني على الرغم مما صادف مشروعه من نكسات شديدة، فوضعت الخطط التفصيلية وأعدّت النصوص والتصميمات وأرسيت أسس المشروع برمّته.

غير أن القدر لم يشأ أن يتحقق ذلك الحلم الرفيع، إذ تعاقبت أحداث غير مؤاتية فعرقلت سبيل ما كان يبذل من جهود مكثفة: حرب عام ١٩٦٧، واضطرابات الطلبة الباريسيين في عام ١٩٦٨، وموت ڤيلار المفاجىء، وأخيرا وفاة الرئيس جمال عبد الناصر وترك الوزير لمنصبه.

بعد قيام ثورة عام ١٩٥٢، أسفر التقارب السياسي لمصر مع كتلة الدول السوڤييتية عن تبادل ثقافي مثمر ومنشود معا. وقد استغل الدكتور ثروت عكاشة مهارته في التفاوض بشأنه، فغدا عدد من الفرق الراقصة البارزة من الاتحاد السوڤييتي وشرق أوروبا زوّارا منتظمين لدار الأوبرا القديمة. وكشفت العروض التى قدّمتها عن جوانب ممتعة أسرت لب القاهريين والأسكندريين بما تضمّنته من براعة فنية فائقة وذوق فني رفيع من جانب الراقصات والراقصين، ومن ابتكار وبراعة في الأداء.

وما زلت أتذكّر بجلاء أقواس قزح الكاليدوسكوبية الدوّارة لفرقتي الرقص الفولكلوري موسييف وبيريوزكا. (وكان إيجور موسييف هو الذى شاهد أدائي في كونسيرڤاتوار الموسيقى بالأسكندرية واقترح أن أمرّ باختبار الأداء للقبول بالمدرسة الجديدة التى كانت على وشك الافتتاح بالقاهرة آنذاك)، وكنت أهتز طربا للأداء المثير لجوقة الجيش الأحمر الشهيرة وفرقته الموسيقية. كما أتيحت لي فرصة مشاهدة واحدة من أعظم راقصات الباليه في هذا القرن، جالينا أولانوڤا، وهي تؤدي في رقصة «البجعة المشرفة على الموت» (The Dying Swan)، لسان - سانس، في أواخر حياتها الفنية أمام جمهور مأخوذ بما يرى، ناشدها الإعادة ثلاث مرات. وشاهدت مايا پليستسكايا المنقطعة النظير وشريكها الرقيق نيقولاي فاديتشيف يؤديان عرضا ساحرا مذهلا ساطعا «لبحيرة البجع» لفرقة باليه البولشوي، تلك الجوهرة في تاج روسيا. ورأيت آللاّ أوسيپنكو الجليلة في «زهرة الصخر» (Stone Flower) ورودولف نورييڤ الشاب في عرض لـ

«چيزيل» (Giselle) هو أقرب إلى الحلم مع فرقة باليه الكيروف من لينينجراد المنافس اللدود لفرقة البولشوي، وكان ذلك قبيل فراره إلى الغرب سعيا إلى الحرية الفنية. وفي موسم آخر من مواسم باليه الكيروف، شاهدت راقصة الباليه البالغة الرقة ناتاليا ماكاروڤا قبل أن تلجأ هي الأخرى إلى الغرب. وكان هناك أكثر من ذلك بكثير، إذ كانت والدتي تشتري لي تذاكر الاشتراك لمواسم حفلات الباليه التى كنت أعتبرها جواز مرور إلى عالم السحر والفتنة، غير أن هذه الأمسيات لم تكف وحدها لإطفاء ظمئي. وكان الافتتان يجتذبني إلى دار الأوبرا كل مساء تقريبا فأتسلل إلى داخلها من مدخل خلفي على غفلة من «كيربيروس»[٢]، أو حارس دار الأوبرا «عم نور» العجوز، حيث كنت أقبع متخفيّة في أحد الأجنحة أعيش خلسة متعة ما أشاهد من أداء، وكنت استنشق الروائح العطنة فيما وراء الكواليس: رائحة مستحضرات الماكياج، والأردية المشبعة بالعرق، والستائر المخملية المغبرة، والخشب العتيق ولوحات القماش المرسومة. وكنت أتجول في انبهار سعيد وسط الفوضى المنظّمة التى تشكّلها مختلف أدوات ولوازم الأداء المسرحي. وكنت استرق النظر إلى غرف الملابس فأشهد الفنانات والفنانين وهم يتأهبون في تركيز حاد للسهرة الوشيكة. وإذ يغمرني جو الهدوء الصامت، كنت أشاهد الراقصات والراقصين وهم يتصبّبون عرقا ويلهثون على أثر ما بذلوه من جهد مضنٍ، ثم لا يلبثوا أنٍ يتواثبوا صوب الأضواء التى تحوّلهم بسحرها الى كائنات خيالية رشيقة، تتهادى راقصة فى يسر وثقة فتبدو وكأنها وافدة من عالم آخر، غير عابئة بالمشقّة التى تحمّلوها فى سبيل بلوغ هذه الدرجة من الحذق والإتقان. وقد لقّنني هذا دروسا لاتقدّر بثمن في الانضباط اللازم لممارسة هذا الفن الشاق، واستفدت كثيرا من هذه التسلّلات السرية إلى العالم الخفي فيما وراء الستار المخملي الأحمر عندما حلّ دوري بعد انقضاء سنوات للوقوف في تلك البقعة المبتغاة. ويندرج في عداد ممتلكاتي التي أعتز بها زوجان من أحذية الباليه وقّعت على أحدهما أولانوڤا ووقعت على الآخر پليستسكايا، وأعتبرهما منذ أجل طويل طلسما يجلب الحظ الحسن.

وكانت فرق الباليه السوڤييتية الزائرة توجّه دعوات كريمة لنظائرها المصرية الناشئة للمشاركة في برنامج الحفلات التى تحييها في دار الأوبرا. فكان عبد المنعم كامل شريكا لناتاليا ماكاروڤا في الرقصة الثنائية في "pas de deux"بالفصل الثاني من چيزيل (Giselle)، وفي أمسية أخرى شاركت مايا سليم شريك ناتاليا ماكاروڤا سرجيه فيكولوف. ومن جهة أخرى، قرر قسطنطين سيرجييف، المدير الفني لفرقة الكيروف، عدم الفصل بيني وبين شريكي يحيي عبد التواب عند قيامنا بأداء الباليه الدرامي القصير، الفتاة الضريرة، لليونيد ياكوبسن. وكان تعليقه على ذلك هو أننا نشكّل وحدة لاتنفصم. وتفضل باليه كييف الممتاز بدعوتنا إلى أن نؤدي، في إطار برنامجه الثلاثي، الفصل الثاني من «كسارة البندق» في العرض البديع الذى قدّمته فرقة باليه القاهرة لذلك الفصل، وقد وفّقنا في أدائه وحظينا بتصفيق الجمهور اعتزازا بنا. وقبل

سنوات من ذلك، حشد باليه نوڤو سيبيرسك جميع تلاميذ معهد الباليه المصري للمشاركة في عرضه الساحر لذلك الباليه. وحتى قبل ذلك، عمد باليه الكيروف، عند أول زيارة له إلى مصر، إلى اختيار عدة صبيان من المدرسة ليؤدوا دور وصفاء الملكة في الفصل الثالث من بحيرة البجع. ومن بين هؤلاء، قدّر لرضا شتا وعبد المنعم كامل وأحمد شكري ورضا فريد، أن يصبحوا راقصين أوائل فى فرقة باليه القاهرة بعد إنشائها، وقد أدّوا أدوارهم فيها بكل جدارة واستحقاق.

ومن المفارقات المثيرة لكثير من الدهشة والعجب أن مدرسة الباليه المصرية تفرّدت دون سائر المدارس في شتى أنحاء العالم بأن عدد المسجَّلين الذكور بها يفوق كثيرا عدد المسجَّلات الإناث. وبوجه عام، تفوّق الصبية في هذه المدرسة على الفتيات في الإنجاز، وغادر عدد كبير منهم الوطن على مرّ السنين لممارسة حياة مهنية ناجحة للغاية في أوروبا والولايات المتحدة وكندا وأمريكا الجنوبية، بل واستراليا.. ياله من إهدار للجهد والمال والوقت، وياله من تسرّب مؤسف للكفاءات!

واعترافا بمستوى الكفاءة الفنية الرفيع الذى بلغته الراقصات والراقصون المصريون، دُعيت كاتبة هذا المقال وشريكها عبد المنعم كامل في ١٩٧١ - ١٩٧٢ إلى الحضور كفنانين زائرين مع الفرق المقيمة في مسارح البولشوي والكيروف وطشقند ونوڤوسيبيرسك القومية، لأداء الأدوار الرئيسية في كل من چيزيل ودون كيشوت، وكان ذلك شرفا عظيما. وبدأ المصريون يعملون في هيئة التدريس بالمعهد جنبا إلى جنب مع نظرائهم من السوڤييت. وابتداء من عام ١٩٦٩، شارك مصريون في مسابقات الباليه الدولية كما شاركوا كأعضاء بهيئات التحكيم الدولية في تلك المسابقات. وفي أول جولة لفرقة الباليه المصرية في الخارج بالاتحاد السوڤييتي في عام ١٩٧٢، حظيت الفرقة بقدر لا بأس به من الاعتراف الدولي على الرغم من حداثة عهدها.



كانت تلك أيام جرأة وإقدام يسودها التفاؤل. وعندما أعود بذاكرتي إلى الوراء، لا يسعني إلا الإعجاب بما تحقق من نتائج في تلك الفترة القصيرة من الزمن، فتبدو لى وكأنها معجزة من المعجزات. غير أن وزير الثقافة في تلك الآونة كان ثروت عكاشة، وكانت بصيرته مثلنا الأعلى ومصدر وحينا. وكان عزمه وتصميمه هما القوة الدافعة التى لاتقاوم، وكنا نحن تجسيد حلم رآه.

لقد انقضت ثمانية وعشرون عاما منذ شغل الوزير منصبه للمرة الأخيرة؛ غير أن حضوره لايزال يثير مشاعر التقدير والإجلال في النفوس. فهو مصري عظيم، ورجل من رجال النهضة، ومخطِّط صرح الثقافة ووزير الوزراء. إن اسم ثروت عكاشة يعلو على كل الأسماء ويرتبط برباط لاينفصم أبدا عن أرفع المبادئ وأعلى المثل في ميدانه. وقد يراودنا الحنين إلى عقد الستينيات باعتباره عصرا ذهبيا ولّى وانقضى، غير أن الأسس التى أرساها بجهد جهيد قد أثبتت متانتها

ومرونتها في آن معا، ولايزال إنتاجه الخصب مستمرا لاينقطع ولا ينضب. وقد أتيحت لي الفرصة مؤخرا، عندما أدرج اسمي في قائمة الأشخاص المرجعيين، أن أشاهد دأبه على البحث والتقصّي. فقد أضاف إلى «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» الذى أعدّه مؤخرا عددا من مصطلحات الباليه الكلاسيكي. ورجع مؤلف الموسوعة إلى عدّة مصادر متخصّصة وسعى حثيثا إلى التحقق من دقّة فهمه لمعنى طائفة متنوعة من المصطلحات البالغة التخصّص أُدرجت معانيها بدقة في ذلك السِّفر المهم. وإذ تظل طاقته على أشدّها وتوقه إلى المعرفة والثقافة لا يني، فهو يتابع بهمّة واستمتاع اهتماماته الكثيرة التى تستحوذ على تفكيره، كما أن عصره الذهبي لايزال ماثلا ونرجو أن يظل كذلك لسنين طوال.

لقد نعمت مصر على امتداد تاريخها الطويل بثروة لا تقدّر بثمن. وتلك الثروة لا تتمثّل فحسب في هبة النيل والتربة الخصبة والمناخ المنقطع النظير، ولا حتى في مجرد الكنوز التي ورثتها من حضارة وفيرة الموارد. لقد وهبت مصر ثروة لاتفنى من أبنائها الأبرار ممن أوتوا عبقرية ممتازة وكرّسوا حياتهم وطاقتهم لتولّي زمام قيادة الأمة عبر قرون لا تحصى. وثروت عكاشة واحد من أبناء مصر هؤلاء. فهو معلم جيل يدين له بالعرفان، غرس بذرة طيبة فحصدت مصر محصولا وفيرا.

الهوامش

(١) مذكراتى فى السياسة والثقافة. الطبعة الثانية ١٩٩٠. دار الهلال. صفحة ٤٣٩ – ٤٤١.


(٢) حارس العالم السفلى في الأساطير الإغريقية.

[الصفحة المقابلة:]

فريق باليه أوبرا القاهرة، دافنس وكلويه لرافيل، ماجدة صالح وعبد المنعم كامل، ديكور مارك شاجال، ألفية القاهرة، ١٩٦٩.

[الصفحة التالية:]

فريق باليه أوبرا القاهرة، دون كيشوت، ماجدة صالح وعبد المنعم كامل، ١٩٧١.





طموح الاستماع الراقى

يوسف السيسي

كُلفت بالمساهمة في التعريف بمنجزات الدكتور ثروت عكاشة فى دنيا الموسيقى وأنا بعيد عن بلادي بآلاف الكيلومترات، حيث لامراجع أو مذكرات خاصة أرجع إليها... ولكني رجعت إلى ذاكرتي حيث عشت أحداثاً أعتقد أنها شديدة الأهمية في تاريخ الحركة الثقافية في مصر، ومن الأمانة والواجب أن نسجلها للتاريخ وننقلها للأجيال الشابة.

فقد وجدت أن جانبا من حياتي يرتبط كل الارتباط بإنجازات الدكتور عكاشة. لذلك فإن تدوين بعض الذكريات، وسرد بعض فقرات عن سنوات لقائي مع الدكتور عكاشة كإنسان ومثقف وفنان ووزير للثقافة في مصر يمكن أن يؤدي إلى إلقاء الضوء على إنجازات نادرة وشديدة التأثير في حياة المثقف المصري، وعظيمة القيمة في تاريخ مصر والعالم. إن ذكرياتى هذه تلتقي مع الدكتور ثروت عكاشة حينما كان وزيرا للثقافة وقد عايشت جميع وزراء الثقافة في مصر وحتى الآن ومنذ الثورة، فمنهم مَنْ كان مجتهداً، ومنهم مَنْ كان موظفاً دقيقا في عمله الوظيفي، ومنهم مَنْ كان تلميذا يحاول النجاح حتى يحظى باسترضاء القيادات. شاهدت وسمعت وعايشت كل هؤلاء برثاء، أو إعجاب.. ولم تتخل ذاكرتي أبدا عن الدكتور ثروت عكاشة كوزير ومثقف وثوري وفنان، يحاول أن يجعل بلاده مركزا للإشعاع الثقافي الذى يغمر العالم بما لها من تاريخ عريق، وشعب عبقرى يستطيع أن يعيد أمجاداً تغنّى بها العالم في كل مكان وزمان.

«مصر ولاّدة»،... مَثَلٌ مصري رائع معناه أن بلادنا بها ملايين النماذج البشرية التى تغيّر مسار الأحداث على أرض النيل المبارك، وفي أرجاء العالم أجمع في شتى مجالات العلوم والفنون. فالإنسان المصرى هو محور هذا المثل المصري الرائع، وأتأمل كثيراً في الحقل الثقافي المصري وأتساءل!؟ ماذا كنت أنا سأكون لو لم أصبح قائدا للأوركسترا، «مايسترو» للموسيقى السيمفونية والأوبرالية؟ وماذا كنت سأفعل لو لم يوجد بمصر أوركسترا سيمفونى. إن مهنة القيادة الموسيقية لاتوجد بدون أوركسترا. تماما كراقصة الباليه أو عازف البيانو أو مغنية الأوبرا، فبدون فرقة للباليه ومعهد لتدريس هذا الفن لايمكن أن تكون لدينا كوادر ثقافية في مجالات هذه الفنون التى ينحني أمامها العالم.

جاء ثروت عكاشة ليؤسس عصر العلم في هذه الفنون، ووزارة للثقافة تقوم ضمن عملها ببناء الكوادر الفنية في مصر والعالم العربي، ليصبح لمصر أساتذة للفنون في مجالات الموسيقى والمسرح والسينما والفنون الشعبية والفنون التشكيلية. وليخرج من بين الدارسين وما أكثرهم

عبقري أو أكثر في مجالات العزف والغناء والقيادة وشتى أنواع الفنون. جاء الدكتور عكاشة يدرس ويعمل وينقل عن العالم شرقه وغربه خلاصة فكره الثقافي وأساليب العمل ووسائل بناء الإنسان واكتشاف الفنان وتنمية قدراته. جاء ليحوّل الثقافة والفن من صالونات الأثرياء إلى أصحاب المواهب والعبقريات الكامنة في كيان المواطن مهما كانت طبقته في المجتمع. وعمل ليجعل الغنيّ يستمع إلى صوت الفقير وينحني أمام مواهبه. ولايزال إبن بائع الفول المدمس الذى اكتشف الدكتور عكاشة مواهبه، يغني أمام الملوك والأمراء وأهل مصر وضيوفها على السواء. ولم يفكر الوزير الثوري المثقف إلا في ثقافة مصر العريقة وكيف تعود بلادنا زعيمة للثقافة والفكر كما كانت في مصر القديمة الجديدة دوما.

أنا واحد من جيل حظىَ بالعيش وسط أحداث سياسية جاءت بالدكتور ثروت عكاشة إلى كرسي وزارة الثقافة التى صنعها بأظافره كمن يحفر في الصخر، وعايشت جميع وزراء الثقافة من بعده كقائد أوركسترا، ومستشار موسيقي، وأستاذ لعلوم التأليف الموسيقى، ووكيل وزارة لشئون الموسيقى. وتابعت بإعجاب وحذر، وبأسى في كثير من الأحيان، مسيرة العمل الثقافي مع الدكتور عكاشة حتى يومنا هذا. أنا واحد من الشهود في قضية هامة سيحكم فيها التاريخ على الأمجاد التى فجّرها الدكتور عكاشة وهو على كرسي الوزارة، ثم في صومعته التى حشد فيها ذكرياته وهواياته وجعل منها مدرسة ثقافية نادرة للعمل الثقافي المجرد عن كل سلطة ومركز إلاّ من سلطة الفكر والعلم.

قام الدكتور ثروت بإنشاء معهد الباليه على أعلى مستوى من النماذج المتبعة في المدرسة الروسية العريقة، وأنشأ المعهد القومى العالى للموسيقى (الكونسرڤاتوار) واستقدم له الأساتذة والعمداء والمدوّنات والآلات، وأسس أيضاً أوركسترا القاهرة السيمفوني ليعزف مصاحباً للباليه والأوبرا والفرق الزائرة الشهيرة من كافة بقاع العالم، وطوّر فريق الكورال وإدارة مسرح الأوبرا، وأوفد البعثات في كل تلك التخصّصات ليعود الشباب المصرى، فيدير العمل الثقافي بمصر والعالم العربي. وأنشأ أيضاً فرقة الموسيقى العربية لمراجعة التراث الموسيقى العربي ولإستعادة إبداعه بأرقى وسائل العزف الفردي والجماعي مع الغناء.

وحتى ينتشر الوعي القومي بالتراث الموسيقى استقدم خبراء متخصّصين في جمع التراث وتدوينه وحفظه وتسجيله والتعريف به والكتابة عنه، ودراسته بالصوت والصورة والكتابة. وذلك بهدف حفظ التراث الموسيقى من التحريف والتحلّل والتحول إلى مواد ترفيهية استهلاكية تجارية، فأنشأ مركز الفنون الشعبية وجعله مرجعاً وملاذاً لمؤلفى الموسيقى الجادة حتى يستلهموا التراث في أعمال عالمية القالب والفكر.

وما من شك في أن الآثار المصرية هي المرجع التاريخي الشامخ لأمجاد الثقافة والموسيقى والفكر الذى انتقل إلى العالم أجمع بكافة اتجاهاته ومعتقداته. الآثار المصرية هي التى حملت

قصص وصور العزف والغناء والرقص، فضلا عن العمارة والطب والفلك والفنون التشكيلية وطقوس الدين والقصيدة والعبادة والحياة. إن هذه الآثار هي مجد مصر الذى بصّر العالم بالعلوم والفنون والآداب. لذلك فإن الاهتمام بالآثار كان همّ ثروت عكاشة الأول، وذلك من أجل تأصيل الفنون وترسيخ قوميتها.

عندما يسقط حجر من أحد الآثار الشامخة، فإن ذلك يمثّل تآكلا في الثروة الهائلة للآثار المصرية. وعندما سقط حجر صغير من كتف أبو الهول العظيم، اهتزت الأجواء الثقافية والإعلامية والسياسية وأعادت البحث في أصول الترميم والرعاية والصيانة لتاريخ مصر القديم. فما بالنا بمصر لو كانت قد فقدت أهم آثارها الفرعونية في النوبة، بعد أن كان مقررا لها أن تغرق تحت مياه النيل بعد بناء السد العالي. إن هذه الآثار شديدة الارتباط بموسيقى الآلهة والمعابد والعبادات والطقوس. وهي تحمل تاريخ الفن لمصر والعالم أجمع في نقوش ولوحات وآلات موسيقية ومناسبات الأداء الموسيقي. لقد أعاد ثروت عكاشة لمصر والعالم آلاف القطع الأثرية شديدة الأهمية، والتى تعتبر كنوزا من الثروات الثقافية. أعادها للوجود، ومنها معابد أبو سمبل وجزيرة فيله (أنس الوجود) بما تحمله من تماثيل ومعبد إيزيس الخالد. وإن هذه الآثار التى تم إنقاذها من الغرق بجهود الدكتور ثروت عكاشة تكفي وحدها لأن تجعل من أى دولة مركز جذب ودراسة وسياحة، فضلا عن العمارة والفنون والموسيقى والعقائد. إنها لوحات من الرقص والموسيقى والغناء الذى نسمعه ونراه من خلال مؤلفات مصرية لجمال عبد الرحيم وعزيز الشوان اللذين كتبا في حياتهما أعمالا موسيقية مستوحاة من «أبوسمبل» و«إيزيس وأوزوريس» و«أنس الوجود». وهي التى استلهم منها السفير اليابانى الفنان ناكاى Nakae موسيقاه لفرق الباليه في مصر واليابان والعالم.

إنه فرد واحد، قائد ثوري مفكر وفنان، استطاع أن يعيد رسم خريطة الآثار المهمة في مصر، فأصبحت علوم الآثار فى خدمة الموسيقى والأوبرا والباليه وغدت شيئا مختلفا تماما بعد تولّى ثروت عكاشة الوزارة عما كانت عليه قبله.

ربطت الآثار الخالدة بين مصر والعالم، وبين الإنسان قديما وحديثا، وبين موسيقى فراعنة مصر التى نراها ولانسمعها إلا في الموسيقى الشعبية والتراث والتقاليد. ويهمّني هنا أن أوضح أن جميع آلات الموسيقى السيمفونية، التى عرفها العالم وطوّرها لها جذور في مصر القديمة في لوحات ونقوش تمثّل المناسبات التى استخدمت فيها هذه الآلات. كان ماربيت باشا هو عالم الآثار المصرية الذى استلهم قصة أوبرا «عايدة» من التاريخ القديم لآثار الصعيد، وتحوّلت إلى واحدة من أهم أعمال الأوبرا في العالم بعد أن كتب موسيقاها الإيطالى العظيم «ڤيردى» Verdi وبعد أن ضمنّها ألحانا مستوحاة من موسيقى مصر القديمة وآلاتها الموسيقية لتتدّفق تقاليد مصر وفنونها ودراساتها وطقوسها إلى أبصار وأسماع العالم في واحدة من أروع ما ابتدعه الفن

الأوبرالي في موسيقاه وأزيائه وديكوراته ورقصاته وموسيقاه.

إن أوبرا «عايدة» لڤردى هي نموذج لمصدر الإلهام الذى احتضن الفكر والفن في العالم، فإيزيس الخالدة هي جزء من النص الشعرى، تعبر عنه الموسيقى بكل الحب والإجلال والتقديس. وقد تكرر ذلك في أوبرات كثيرة آخرها هو ما قُدّم في السنوات الأخيرة على مسرح الأوبرا الجديدة، «أنس الوجود» للمؤلف الموسيقى المصرى الراحل عزيز الشوان، وقد كان واحدا من الفنانين المصريين الذين نهلوا من آثار النوبة وجزيرة فيله التى أنقذها الوزير الفنان ثروت عكاشة. وشهد العالم «أبوسمبل» ، المعبد الهائل الذى اعتبر نقله ورفعه من موقعه معجزة ثانية بعد الإعجاز في بنائه ونحته وتشييده. شهد «أبوسمبل» كموسيقى للأوركسترا والكورال في ملحمة موسيقية تتردد كثيرا بموسيقى عزيز الشوان، ثم مع الباليه في موسيقى جمال عبد الرحيم، واليابانى إيكيبى (IKEBE) . فكل عمل فنى أصيل يتطور ويتجدّد مع كل عصر، ويعاد تحليله وتفسيره وتكييفه برؤية مختلفة في كل عصر على ضوء التقنيات والأفكار الجديدة بما يزيد من فاعليته ويجعل من الأصل ألف صورة تعطيه قيما ومعانى متجدّدة. إن جزيرة فيله بما تحمله من معبد إيزيس الجميل أوحت بقصة إيزيس وأوزوريس، وهي القصة التى صاغها الموسيقى الراحل جمال عبد الرحيم في موسيقى ذات صنعة حديثة عالمية، كتبها للباليه – الذى تفوّقت فيه مصر القديمة – مع استشفاف روح مصر والربط بين القديم والحديث في الفن المصري والعالمي على السواء.

يقدّر العالم قيمة أى إنجاز ثقافي يشيد بالأمجاد القديمة، لأنها تخص العالم أجمع وتتخطّى حدود المكان والزمان. لذلك، أشاد الاتحاد الإيطالى للفنون بخديوى مصر اسماعيل، راعى الفنون والفن والفنانين لأنه خطّط لبناء الأوبرا المصرية (الخديوية) بمناسبة الاحتفال بافتتاح قناة السويس، واختار قصة مصرية مستلهمة من التراث المصرى القديم هى «عايدة» ، لتأليف أوبرا عالمية مصرية الموضوع. ففي عام ١٨٧٠ توسّط عالم المصريات الشهير ماربيت صديق الخديو لدى ڤيردى لتلحين النص الأوبرالي لقصة «عايدة» ، وأشرف على تصميم وتنفيذ الديكورات والملابس بما ينقل صورة حقيقية أصيلة لمصر القديمة في صعيد مصر على خشبة مسرح الأوبرا في مصر، وكل بقاع العالم في كل زمان.

كان ثروت عكاشة وزيرا ثوريا يستند إلى السلطة، كما كان ظاهرة من أهم ظواهر ثورة يوليو ١٩٥٢ . وكان تطوير وزارة للثقافة يحتاج إلى الأموال والقرارات الصعبة والسريعة، كما كان يحتاج إلى علاقات ثقافية مع العالم الخارجي شرقا وغربا. وقد التقت كل هذه المميزات في شخص هذا الوزير الثوري المخلص، فلم يكن وزيرا يعمل بالثقافة، لكنه جاء مثقفا ثوريا يعمل وزيرا لخدمة الثقافة والفنون، وينشيء الجديد ليناطح الدول الشامخة والعريقة بمؤسساتها الثقافية. كان سنده الأهم هو حضارة مصر، وشموخ الوجدان الثقافي في مجالات الكتابة، والفنون، والعمارة، والموسيقى، والآثار.

وأصبح همّه الأول هو زرع الخبرة في المثقف المصري الأصيل، فاستعان بالخبرات التى اكتسبها العالم الذى سبقنا في هذا المجال، وأوفد البعثات للدراسة في أفضل المعاهد الأوروبية لتكوين الرواد المصريين في شتى مجالات الثقافة والفنون، وشاء القدر أن أكون واحدا من هؤلاء الذين أوفدهم الدكتور ثروت عكاشة لدراسة القيادة الموسيقية في أعرق معاهد الموسيقى في العالم، في ڤيينا، حيث عاش وعمل وأنتج أعظم مؤلفى الموسيقى وقادتها.

قام في عام ١٩٥٩ بتأسيس أوركسترا القاهرة السيمفوني ليكون الأوركسترا الرسمي الأول في مصر، وليخدم أداء فرق الأوبرا والباليه الوافدة، بالإضافة إلى تقديم حفلات أسبوعية للجماهير المصرية، مع طبع نشرة مجانية تشرح الموسيقى المعزوفة، وتعرّف بالعازفين والقادة ومؤلفي الأعمال الموسيقية. وبطبيعة الحال استعان بدول العالم للحصول على خيرة قادة الأوركسترا الدائمين والموسميين والزائرين على السواء، واستقدم خيرة العازفين الأوروبيين المتخصّصين ليستكمل أعداداً من العازفين المصريين القلائل المتخصّصين والمتمكّنين، بالإضافة إلى أعداد من العازفين الأجانب المقيمين بمصر، وكان منهم عدد كبير من الإيطاليين الذين عشقوا مصر وهاجروا إليها منذ الحرب العالمية الأولى.

كانت دار الأوبرا المصرية القديمة هى الأوبرا الخديوية ثم دار الأوبرا الملكية، فحولها ثروت عكاشة إلى دار الأوبرا المصرية وجعلها المعبد الفني الذى يحتضن فنون الموسيقى السيمفونية والأوبرا والباليه، وأجيال الشباب المصري الذي أصبح هذا المسرح العريق معهدا ومتحفا ومرجعا له في الموسيقى والفنون. واجتذب ثروت عكاشة قمة السلطة في مصر لمشاهدة عروض الموسيقى والأوبرا، حتى أصبحت زيارة الرئيس جمال عبد الناصر وضيوفه من رؤساء الدول الزائرين متعدّدة ومثمرة في الرعاية للثقافة في صورة احتفالية شامخة للفن المصرى العالمي.

كان الدكتور ثروت عكاشة هو صاحب فكرة حفلات الشباب والطلبة ذات الخمسة قروش في صباح يوم الجمعة. فقد جذب الشباب ليستمعوا إلى فنون الموسيقى والأوبرا والباليه بقروش قليلة لتتحول دار الأوبرا إلى منتدى ثقافي وحوارات لاتنتهي تربط بين الفكر والثقافة والموسيقى والسياسة والفنون، بعد أن كانت دار الأوبرا وقفا على الأجانب وأصحاب الجاه والأثرياء. وقد أفرز هذا المجتمع الثقافي الثرى الكتّاب والمفكرين والفنانين الذين أثروا الحياة الموسيقية في مصر لعدة أجيال. وأصبح عمل ثروت عكاشة الوزير هو النموذج والمدرسة والنظام الاجتماعي الذى سارت المؤسسات الثقافية على نهجه من بعده بدرجات مختلفة من النجاح.

لم نكن نسمع بالشعارات التى كثيرا ما تتردد الآن في ميدان العمل الثقافي مثل: (لأول مرة في مصر). بينما كان كل شيء في العمل الثقافي الذى أداره ثروت عكاشة هو حقيقة لأول مرة في مصر. وللأمانة والصدق، لا أرى الآن أي جديد جيد لم يزرعه أو يضع فكرته الدكتور ثروت عكاشة وهو وزير للثقافة. وأعتقد أن المجد الحقيقي لوزارة الثقافة في أي وقت، بعد

كرسي الدكتور عكاشة، هو أن تسير بأمانة على الخطوات التى بدأها هو في وقت السلطة الثقافية، وأن تنمّيها وتطوّرها وتتوسّع في نشرها، مع إضافة الجديد الذى استحدثه العالم في العمل الثقافي الحديث للمجتمع الجديد الذى يحكم الشارع المصري الآن.

وأنشأ أيضا المعهد القومي العالي للموسيقى (الكونسرڤاتوار) بقرار جمهوري وقّعه الرئيس جمال عبد الناصر، ونص القرار على إنشاء المعهد بهدف تزويد أوركسترا القاهرة السيمفوني بالعازفين. نرى من ذلك خطته للعمل الثقافي المتكامل، وسياسة التمصير والتوازن بين أجهزة الثقافة المختلفة. فالمعهد يؤدي رسالة هامة لتعليم الشباب فنون العزف والغناء والتأليف والقيادة وفقا لخطة تهدف إلى تمصير الأداء الموسيقى بعد فترة زمنية محددة. واختار المهندس الراحل أبو بكر خيرت عميدا للمعهد - وكان مؤلفاً للموسيقى السيمفونية، وحشد كل أساتذة الموسيقى المتميّزين وكانوا من الأجانب المقيمين، وأضاف إليهم خبراء أجانب آخرين ليستكمل البناء التعليمي وفقا لمناهج المعاهد الأوروبية المتميزة والشهيرة.

أنشأ الدكتور عكاشة أكاديمية الفنون لتشتمل على معاهد الموسيقى والباليه والفنون المسرحية والسينما والنقد الفنى حيث تتكامل الرؤية الثقافية حتى نسمع بأعيننا ونرى بآذاننا كما كان يأمل الدكتور عكاشة.

كان يحيط نفسه بالمثقفين والفنانين، فهم قادة المجتمع فكريا وفنيا، وبهم يتشكّل سلوك الجماهير وتتحد مشاعرهم. كان يتحاور معهم ويسأل ويستمع، ويوجّه ويناقش. ولم أر وزيرا للثقافة، وقد عملت معهم جميعا، يناقش في الموسيقى السيمفونية والأوبرا بهذا القدر من العلم والفهم والمعرفة، وأيضاً البساطة والتواضع. كما لم أشهد أياً منهم يستمع إلى رأى معارض بهذا الشغف والحب والتواضع وتشجيع الرأى المعارض كما رأيت ثروت عكاشة. تلك هي الثقة في النفس وحب المعرفة واحترام الرأى الآخر بديموقراطية ثقافية حرة ونادرة.

عندما عدت من بعثتي لدراسة القيادة الموسيقية في النمسا في عام ١٩٦٦، كنت في الثلاثين من عمري، وكان د. عكاشة هو نفس الوزير الذى أوفدني بهدف تمصير أحد الروافد الهامة في الحياة الموسيقية، وجدته يعرف كل شيء عنى وعن دراساتي وتقارير دراساتي. وعندما التقيت به لأول مرة، وجدته يجعل من مكتب الوزير ملتقى ثقافياً خصباً للمناقشة والحوار والبحث عن الصواب والخطأ. وأذكر أني تحرّجت من معارضته واعتذرت له عن جهلي بمعارضة الوزراء وكبار المسئولين، وكيف أتمسك بالرأى الذى أؤمن به. وإذا هو يبادرنى على الفور قائلا: «أنا لا أبحث عن نفس الرأى الذى أؤمن به، ولكني أريد سماع رأى كل خبير في مجال تخصّصه مهما كان مختلفا أو معارضا». وقد أعطاني بذلك الضوء الأخضر الذى تشكّلت به حواراتنا حول كافة الأمور الموسيقية والثقافية حتى يومنا هذا.

لانستطيع أن نفرّق بين ثروت عكاشة الإنسان المثقف الفنان الطموح وبين إنجازاته. فهو

يعمل جهد طاقته ليحقق أهدافاً لاتنتهي في مجالات الثقافة والفنون. هو ثوري ومتواضع وأصيل، متفوق ونادر، يستغل كل مالديه من قدرات وإمكانات ليصنع لنا التاريخ بثورية متطورة وإحساس مرهف وخيال خصب. هو طاقة متدفّقة، وقدرة على العمل والإنتاج لاتتوقف، فى خدمة مواطنيه.

كان الميراث الحضاري لمصر قويا في نفوس أبناء مصر، وهو ما اعتمد عليه ثروت عكاشة في رسم خطته لتغيير المجتمع الثقافي المصري؛ فقد كانت مصر في الخمسينات والستينات ذات سياسة اشتراكية ترتبط بالكتلة الشرقية، ولكن المجتمع كان لايزال يحمل تقاليد الغرب المتوارثة أى الرأسمالية، وكانت فنون الموسيقى السيمفونية والأوبرالية والباليه لاتزال ترتبط بالفن الفرنسي والإيطالي والألماني وتحمل الملامح الاجتماعية المبهرة ذات السمات المترفّعة لمجتمع الرفاهية والثراء. فقام الدكتور عكاشة بنقل هذه التقاليد إلى المثقفين ومحبي الفنون من أبناء الشعب المصري الكادح، وأصبح المعيار عنده في العمل الثقافي هو الموهبة والقدرات والمثابرة والدراسة والإبداع. وأصبحت دراسة الفنون مجانية حتى تتاح الفرصة لجميع الطبقات الكادحة في مجتمع الثورة الجديد. وقد كانت دراسة الفنون قبل ذلك لا تتوافر إلا للقادرين فقط في معاهد خاصة لأساتذة أجانب دون مشاركة من الدولة.

كان الدكتور ثروت يفاجىء الطلبة الشباب في فصول الدراسة بالكونسيرڤاتوار يسألهم ويستمع منهم، ويقف على كل صغيرة وكبيرة في مراحل حياتهم ودراستهم ومتابعة تطور إمكاناتهم على أيدى أساتذة أجلاء يتحملون مسئولياتهم أمام السلطة العليا في الحياة الثقافية لمصر. وقد نشأ هذا الجيل الأول من الدارسين صديقا للوزير، لايفصل بينه وبينهم أى حاجز اجتماعي أو وظيفي أو سياسي، وهو ما غرس فيهم الثقة في العمل والرغبة فى التفوق وتحقيق المستقبل الزاهر. وهكذا كان يرتبط الفكر والخيال بأرض الواقع في مجتمع البسطاء من طلبة الفنون في مجتمع البناء الثقافي الذى أسسه الدكتور عكاشة ببساطة وأمانة وحماس، ودوافع ثورية وطنية مخلصة.

والآن، فلنعد قليلا إلى قصة إنقاذ آثار النوبة، التى أعتبرها كافية لتمجيد جيل بأكمله، والتى أثرت الحقل الموسيقى، والعلم الموسيقى في العالم أجمع بالمزيد من النقوش والآلات، وقصص الأداء الموسيقى والغنائى المستوحاة من عالمنا القديم. وهي أيضاً التى مهّدت الأرض لإبداعات موسيقية غنائية راقصة لمؤلفين مصريين وأجانب، وستظل على الدوام محط إعجاب العالم بعظمة التراث الموسيقى في عصر الأجداد الذى يمتد ليشمل مجتمعات العالم أجمع في زمننا المعاصر ككل.

كانت المصلحة الاقتصادية فى مصر تقتضى بناء السد العالى، وغمر ملايين الأفدنة بمياه النيل خلف السد العظيم. ولم يشغل بال ثروت عكاشة إلا غرق الثروة الأثرية والثقافية الهائلة بعد

أن تغمرها مياه النيل بعد بناء السد. فتحرك ليهزّ ضمير العالم من خلال منظماته ليتحرك ويتكافل لجمع الأموال والخبرات لإنقاذ الآثار قبل أن تغرق وتضيع. تحرك بدوافع من الفكر والوطنية والثورية التى تميز طباعه.

بحث الدكتور عكاشة في علاقاته وصداقاته التى كوّنها مع مثقفي العالم وهو لايزال ملحقا عسكريا لمصر في باريس، واستطاع أن يقنع منظمة اليونسكو لتتحرك نحو تنظيم حملة لجمع الأموال والخبرات لتوضع تحت تصرف المشروع العالمى العظيم. وبالفعل تمّت المعجزة الحديثة لنقل هذه الجبال من الحجارة بنظام علمى غير مسبوق، أصبح إعجازا علميا وحضاريا لم يشهد العالم له مثيل. وأصبحت هذه الكنوز من الآثار والمعابد الكاملة مصدرا هاما لعلوم الآثار والحضارة والجذب السياحى لمصر ومايترتب عليه من صناعات وحرف وازدهار.

وجاء يوم مشهود في مارس من عام ١٩٨٠ عندما كُلّفت رسميا كقائد أوركسترا القاهرة السيمفوني ورئيس لقطاع الموسيقى والأوبرا، بحشد كل الطاقات الموسيقية والسفر إلى أسوان للمشاركة موسيقيا في الاحتفال العالمي بافتتاح جزيرة فيله بعد إنقاذها بما تحمله من معابد رائعة من الغرق بمياه السد العالي. أعددت جميع ما يليق بهذا الحدث العالمى الهائل من بناء مسرح في الهواء الطلق، ونقل الموسيقيين والآلات الموسيقية إلى الجزيرة الرائعة قبل موعد الحفل بيوم كامل، وعزفنا أعمالا عالمية تنتمي إلى مؤلفين موسيقيين من بلاد أسهمت بالجهد والمال في إنقاذ جزيرة فيله الخالدة. كان الأداء رائعاً مستلهما من الجزيرة والنيل والتاريخ، ومعبد المعبودة المقدسة إيزيس وتفحّصت وجوه أربعمائة مدعو يمثّلون الثقافة في عدد كبير من بلاد العالم، ومضيتُ أبحث عن رمز مصري واحد هو المسئول عن هذا الإنجاز الموسيقي الأثري، الاحتفالي والتاريخي الهائل. بحثت عن صاحب هذا الفرح الهائل، ولم أجد الدكتور ثروت عكاشة. ولا أدري كيف استقبلت تحية الجماهير التى صفّقت بحماس غير عادي حين ذكر اسم المسئول الأول الغائب الحاضر، فقد اعتبرت التصفيق إعجابا به، والعزف والقيادة تحية له وأحد إنجازاته التى حفرها التاريخ في ضمير البشرية.

كانت دار الأوبرا المصرية في عام ١٩٦٨ ، قد ظهرت عليها أعراض الشيخوخة، كما كانت تضيق بالأنشطة المتعددة والمكثفة، فسارع الدكتور ثروت عكاشة بالتفكير في بناء دار جديدة للأوبرا تضاعف من الخدمة الثقافية للموسيقى والأوبرا المحلية والعالمية الزائرة، وتخفّف العبء عن الدار القديمة الخالدة النادرة، والتى كان يجب أن تتحول إلى متحف عالمى يروى قصة أوبرا عايدة والأمجاد التى عاشتها، وعمالقة الفن الأوبرالى الذين اشتهروا بعد الغناء بين أرجائها. وكعادته في إصراره على الحصول على مايريد تقديمه للحقل الثقافي في مصر، كلّف المهندس المعماري الذى صمم وبنى أوبرا برلين الجديدة بتصميم دار أوبرا جديدة بالقاهرة، ولايزال هذا التصميم قابعاً كنموذج معماري مصغّر في مكتبة دار الأوبرا الجديدة (المركز

الثقافي القومي) بالجزيرة بالقاهرة. وعندما قام الرئيس السادات باختيار وزير آخر للثقافة لمصر، وئد المشروع وإن استمر التصميم الرائع نموذجا للمثابرة وبعد النظر.

واحترقت الأوبرا القديمة الخالدة، ثم تحملت مسئولية الموسيقى والأوبرا. وسعيت لدى سفراء العالم في مصر لتنفيذ ما تعلمته من المعلم الكبير في مجال حصول مصر على دار جديدة للأوبرا. وأراد الله أن يتحمس سفير فنان لليابان في مصر، ويستجيب لطلبي ببناء الأوبرا هدية لمصر. والسفير هو الصديق الدبلوماسي اليابانى الفنان يوسوكى ناكاى Yosoki Nakae الذى حصل على موافقة بلاده لبناء المركز الثقافي القومى (دار الأوبرا) هدية لمصر. وقدمتها اليابان للرئيس محمد حسنى مبارك عند زيارته لليابان عام ١٩٨٣. واعتبرت – فى ضميرى – هذه الدار امتداداً لجهود الدكتور ثروت عكاشة لحصول مصر على المزيد والمزيد من الإنجازات في المجالات الثقافية وخاصة مجالات الموسيقى والأوبرا.

والجدير بالذكر أن السفير ناكاى Nakae – وهو فنان يكتب السيناريو لأعمال الباليه – كتب سيناريو عن قصة بعنوان «أبو سمبل» للباليه، ووضع موسيقاه إيكيبى Ikebe الموسيقى الأول في اليابان، وقُدّمت في افتتاح دار الأوبرا الجديدة في أكتوبر من عام ١٩٨٨ على مدى ثلاث ليالى احتفالية تتويجا لهدية اليابان إلى مصر. واستقدمت اليابان مخرجا للعرض وراقصين رئيسيين، ووضعت اسمى للقيادة تقديرا لجهودى فى حصول مصر على هذه الدار، امتدادا لجهود الرجل العظيم، صاحب الفضل الأول فى النهضة الثقافية بمصر الدكتور ثروت عكاشة.

وقد رأى الدكتور عكاشة أن القاهرة تحتاج إلى قاعة كونسير Concert Hall للأداء الموسيقى والغنائي إلى جانب دار الأوبرا التى تخصّص لعروض الأوبرا والباليه، وذلك كما هو معمول به في بلاد العالم التى سبقتنا في هذا المجال. وبدأ يفكر في النموذج اللائق، فعهد الى المهندس الموسيقى أبوبكر خيرت أن يضع تصميما معماريا لقاعة الموسيقى أسماها قاعة سيد درويش وجعلها ملحقة بمدينة الفنون ومعاهدها.

وكان الدكتور عكاشة مولعا بڤاجنر ومن أكثر الدارسين لحياته وموسيقاه، بل صديقا شخصيا لڤيلاند Wieland حفيد ڤاجنر الذى كان يشرف بنفسه على مهرجان «بايرويت»، وهو المهرجان السنوى الذى يقام في هذه المدينة الصغيرة ويقدّم أهم أعمال ڤاجنر فى نفس المسرح الذى كان قد صمّمه ڤاجنر وأشرف على بنائه لتقديم أعماله بشكل مناسب. وكان الدكتور ثروت على اتصال دائم بهذه الشخصية البارزة في عالم الموسيقى. وطلب من المهندس أبو بكر خيرت أن تكون قاعة سيد درويش للموسيقى على النمط الأمثل مثلما وضع ڤاجنر نسب قياساته المعمارية المثلى، مع إضافة آلة أورغن تشيَّد أنابيبه في مؤخّرة منصّة المسرح كما هو متبع في القاعات الكبرى المماثلة في مختلف بلاد أوروبا – والمعروف أن مسرح بايرويت الخاص بمؤلفات ڤاجنر له إمكانيات سمعية خاصة في تجسيد الأصوات الموسيقية. أما بناء الأورغن ذى

الأنابيب فسيُتيح للأداء الموسيقى بمصر إمكانية عزف المؤلفات العالمية الرائعة التى تستخدم الأورغن مع الأوركسترا.

اشتملت قاعة سيد درويش - عند بنائها - على مواقع للإدارة والمكتبة بالإضافة إلى مسكن خاص بعازف الأورغن المقيم كما هو متبع في مثل هذه القاعات في بلاد العالم. وعند افتتاح القاعة، تم التعاقد مع عازف شهير من تشيكوسلوفاكيا التى ارتبط اسمها بهذا الفرع من الأداء. وكان الأورغن أيضا قد صمّمته شركة تشيكية وفقا للتصميم المعمارى العام للقاعة، وقامت بتنفيذه.

كان إنجازا هاماً أن تبنى مصر قاعة للأداء الموسيقى بهذا القدر من التكامل والاهتمام، واستكمل الدكتور عكاشة هذا الإنجاز بإيفاد واحد من خريجي معهد الكونسيرڤاتوار لدراسة عزف الأورغن بنفس المدينة التى شيّدت لنا هذا الأورغن العظيم والوحيد في تاريخ مصر (خارج مجال استعمالات الأورغن في الكنائس الكاثوليكية). وكما كانت هناك عروض للأوبرا والباليه وحفلات الكونسير، كانت تقدم أيضا حفلات خاصة ببرامج الأورغن مساء كل يوم سبت بقاعة سيد درويش، التى أصبحت المكان الوحيد الذى يمكن أن نستمع فيه إلى روائع المؤلفات التى أبدعها عظماء المؤلفين لهذه الآلة الهائلة والشاملة لمئات الأصوات والألوان الموسيقية.

وكان افتتاح قاعة سيد درويش للموسيقى بمدينة الفنون بالهرم مناسبة لإنجاز ثقافي كبير. فقد تمكن الدكتور ثروت عكاشة من استقدام واحد من أهم وأشهر قادة الأوركسترا في العالم لقيادة أوركسترا القاهرة السيمفونى في حفل الافتتاح حتى يكون نقطة تاريخية هامة يسجّلها العالم الموسيقى كله. كان المايسترو الشهير هو الفرنسى الخالد (شارل مونش) **Charles Munch** وكان البرنامج الذى وضعه للافتتاح يضم سيمفونية «سان صانس» **Saint-Saens** الشهيرة باسم «سيمفونية الأورغن» وهي سيمفونية جميلة رائعة تضم آلة الأورغن مع كافة آلات الأوركسترا.

لقد أخذت بعض أحلامى تتحقق، فاذا أنا أرى «شارل مونش» وأجالسه وأتحاور معه يوميا مع نمو النضج الموسيقى للأداء حتى يصل إلى ذروة الممكن حين العرض أمام الجماهير. إنها تجربة رائعة تتكرر كثيرا ويعاد فيها وبها الإبداع الموسيقى الذى لا يتوفر بمجرد التأليف، ولكن من خلال فنان كبير يعيد هذا الخلق الفنى ليصبح فنا سمعيا يسير في رحاب الزمن، ويشكّل هذا التوازن المعمارى الدقيق الذى يسميه النقاد بالأداء الموسيقى.

أعلم أن الدكتور ثروت عكاشة كان يتمنّى منذ صباه أن يصبح قائدا موسيقيا، مايسترو حقيقيا، وهي المشاعر والآمال التى داعبت خيال الكثيرين من العظماء من كافة التخصّصات. وقد صرّح لى بذلك مرات. ولكني ذات مرة اكتشفت له تمثالا منمنماً يخفيه عن أعين الناس، هو تمثال لثروت عكاشة يمسك بعصا القيادة ويقود الأوركسترا. وأعتقد أنه حقق هذه الآمال في بلاده وهو يجلس على كرسي وزارة الثقافة، الكرسي الذى صنعه بنفسه لمصر وللمثقفين،

وللفنانين، والموسيقيين، وقادة الأوركسترا. أذكر أننى كنت في زيارة له فى صومعته الفريدة الأنيقة، وما أن دخلت إلى المكان حتى لمحت شيئاً جديداً بين آلاف الكتب والمراجع واللوحات والتسجيلات والشرائط، والصور والزهور، والذوق الرفيع، لمحت آلة «أورج» حديثة إلكترونية، ورأيت عليها مدوّنات موسيقية تأملتها ولم أتوقع أن يكون الدكتور عكاشة هو عازفها، لأني أعرفه عالماً بفلسفة وعلوم الموسيقى من الطراز الأول، ولكنى لا أعرفه عازفاً!! وبعد لحظات جاء مشرقاً، وحين سألته عنها مضى يروى لى كيف وقع على هذه الآلة أثناء رحلته الأخيرة إلى الولايات المتحدة، وكيف اكتشف معها مدرسة جديدة يتمكن بها الهواة من العزف الجاد المبسّط لكل الألحان الموسيقية؛ فهى تستخدم فى تدويناتها رموزاً مبسّطة تشتمل على الحروف اللاتينية والأرقام، وهو بذلك يستطيع أن يعزف بهذه الطريقة المبسّطة الألحان المحبّبة إلى قلبه. إنه يريد أن يعزف بنفسه حتى يخرج الألحان من أعماقه بدلاً من الاستماع إليها فحسب، وقد اشترى مع هذه الآلة مدوّنات لأشهر مؤلفات بيتهوڤن وباخ وبرامز وألحان الأوبريتات والأفلام الموسيقية التى يعشقها منذ صباه، لكنه لم يجد مدوّنات لأعمال نادرة يؤثرها، فطلب منى أن أدوّنها له بنفس هذه الرموز ووفقاً لنفس الأسلوب المبسّط. وإذ كان هو المولع بڤاجنر، فقد حدّد لي ألحاناً هامة منها «الموت حباً» Liebestodt لڤاجنر الذى يعتبره هو أعظم لحن أوبرالى فى الوجود، وترانيم أوليڤييه ميسيان Olivier Messian الروحانية الرائعة. قمت بالدراسة والكتابة وقام هو بالعزف والأداء بإحساس ناضج مرهف. تأملته متعجّباً وقد عادت بى الذكريات لأراه وزيراً ثورياً وإنساناً فناناً كاتباً. وتردّدت في أعماقى كلمات.. أى سلطة يستند إليها! وأى سلطة تستند إليه!!!



هناك عمل رائع للأورغن والأوركسترا كتبه المؤلف الإيطالى الشهير ألبينوني Albinoni وعنوانه «أداجيو» Adagio، وهو عمل عذب وحزين يتمنّى كل إنسان أن يترك أى شيء مهما كان ويجلس مستمعاً إليه. اشترى الدكتور عكاشة المدوّنات الموسيقية لهذا العمل، وأعطاه لأوركسترا القاهرة السيمفوني لأدائه مع «الأورغن ذى الأنابيب» ضمن حفل تاريخى جرىء ومهم أعدّ برنامجه بنفسه وكلّفني بقيادته بقاعة سيد درويش بالهرم عام ١٩٦٨ . كان الحفل بمناسبة دعوته لعدد كبير من خبراء اليونسكو لزيارة مصر الآثار والثقافة والفنون. كما ضم الحفل عملا رائعا للمؤلف الفرنسى «سان صانس» بعنوان «أوراتوريو عيد الميلاد» Christmas Oratorio وهو لآلة الأورغن والكورال مع الأوركسترا، ثم تهليلات هاندل الشهيرة. وكان الحفل جريئا لأنه يمثّل تقليدا أوروبيا لم يدخل من قبل إلى مصر، وهو أداء موسيقي يعزف في أيام عيد الميلاد ورأس السنة الميلادية، بالرغم من أنه يرتبط بالجمال الموسيقي المجرد دون الارتباط بمناسبات دينية خاصة. ولكنه أراد أن تقدّم مصر أعظم ماتتغنّى به الموسيقى من ألحان مع تخطّي

اعتبارات الجنس واللون والدين. وكان حفلا تاريخيا فريدا وغير مسبوق ولا متبوع. كان صورة رائعة لمصر الإنسان والفن والتاريخ، كما كان التصفيق وقوفا Standing Ovation هو أول مرة أتعرّف عليه في مصر. وهو تقليد عالمى كشهادة بالإعجاب والتقدير والاحترام أن يقف الجمهور وهو يحييّ الفنانين. وشعرت أن هذه الشهادة هى واحدة من آلاف الشهادات التى ترصّع صدر الدكتور ثروت عكاشة.

وكان المؤلف الألمانى المعاصر كارل أورف Carl Orff قد اشتهرت له إحدى مؤلفاته الرائعة بعنوان «كارمينا بورانا» Carmina Burana. وهى أوبرا – باليه، تضم الغناء الجماعى والفردي مع رقص الباليه. واشتهرت لدرجة أنها كثيرا ماتقدم كأداء موسيقى غنائى في الحفلات الموسيقية السيمفونية. ورأى الدكتور عكاشة أن يقدمها أوركسترا القاهرة السيمفوني وكورال أوبرا القاهرة لتستمتع بها جماهير بلاده. وسعى ونجح في دعوة كارل أورف ليحضر بنفسه تقديم هذا العمل في دار الأوبرا المصرية. وكرد فعل لهذا الإنجاز الحضاري الهائل طلب الوزير من المخرج الشاب في ذلك الوقت الراحل شادى عبد السلام تصوير فيلم تسجيلى بقاعة سيد درويش عن مقدمة «كارمينا بورانا» و«أداچيو» ألبينوني Albinoni مع الكورال والأوركسترا السيمفونى وآلة الأورغن الرائعة – وكانت تجربة فريدة في مصر – فجاء فيلم «آفاق» الذى يسجّل جانبا مشرفا من الحياة الثقافية في مصر.

وعندما استعار د. ثروت الفنان سيرجى ليفار من أوبرا باريس من خلال صداقته مع وزير الثقافة الفرنسي الأديب أندريه مالرو لإخراج باليه «دافنس وكلويه» للموسيقار راڤل لفريق باليه أوبرا القاهرة، أبى إلا أن يزوّد الباليه بالمناظر والثياب التى أعدّها الفنان العالمي مارك شاجال لهذا الباليه، وكان على علاقة به فاستأذنه في السماح باستنساخها وكان له ما أراد. وحظى الجمهور المصرى بعرض شامخ لهذا الباليه بلغ الذروة في الأداء الذى لم يتكرر حتى اليوم شكلا أو مضمونا.

نشكر أبو الهول على صمته، فهو يحفظ أسرارا قد لايصحّ أن يبوح بها. وقد شاهد تحت قدميه مسرح أبو الهول يقدم عليه الدكتور ثروت عكاشة العروض الموسيقية والدرامية والراقصة. وقد اشتركت بنفسى كمسئول فنى مع أوركسترا القاهرة السيمفوني في عروض عالمية أسطورية، حيث قدمت فرقة الباليه الملكية البريطانية [كوڤنت جاردن] على هذا المسرح الرائع بقيادة المايسترو الإنجليزى الكبير لانشبيرى Lanchberry قبل سنوات عديدة من تقديم عروض أوبرا «عايدة» على نفس المسرح، ثم عروض أخرى بقلعة صلاح الدين، وبجوار الآثار في شتى المواقع. وكانت فكرة الدكتور ثروت عكاشة لتقديم العروض الفنية بجوار الآثار تهدف إلى نقل تقليد أوروبي للأداء الفنى مع خلفية من الفن والتاريخ والأصالة، تربط بين الأمجاد القديمة والانسان المعاصر.

وابتدع الدكتور ثروت لمصر عرض الصوت والضوء بالهرم للتعريف بتاريخ مصر مع التعليق بالصوت والضوء على آثار الأهرامات الخالدة، ومع خلفية موسيقية أصيلة تكتب خصيصا لهذه المناسبة. فاتصل بالمؤلف الموسيقى المصرى العالمى حليم الضبع الذى يقوم بتدريس علوم التأليف الموسيقى في المعاهد الموسيقية بأمريكا منذ مايزيد على أربعين عاما، وطلب منه مشاركة المؤلف الموسيقى الفرنسى في تأليف موسيقى الصوت والضوء بالهرم وتزويده بالخلايا الموسيقية المصرية القديمة المناسبة. وأصبحت موسيقى الصوت والضوء عنصرا مكملا للشرح الذى يستمع إليه المشاهد لعروض الصوت والضوء، والتى زادت الآن لتشمل مواقع أخرى من الآثار.


لقد شاهدت وشاركت وعايشت إنجازات عديدة على مستويات لاتقل عن أعظم ما نشاهده في العواصم الأوروبية، كانت هى بعض ما تمكّن المايسترو الكبير الدكتور ثروت عكاشة من إنجازه. وثمة ظاهرة فريدة تتعلق بالدكتور ثروت وهى أن الإعلام هو الذى كان يلاحقه ويتعلم من إنجازاته، ولم يكن هو الذى يلاحق الإعلام والدعاية.


استقدم إلى مصر نماذج أولى من فنون الباليه والأوبرا لتكون حافزا للفنانين المصريين وصورة للمقارنة والمنافسة، ومستوى رفيعاً مثالياً أمام الجماهير. فاستقدم فرق الباليه وأعظم قادة الأوركسترا والعازفين المنفردين وأساتذة تدريس علوم وفنون الموسيقى. وكوّن فرقة الأوبرا المصرية وزوّدها بالمخرجين والإمكانات المسرحية والفنية. كما قدّم فن الأوبريت العالمى، وهيّأ جميع الإمكانات لترجمته إلى العربية. وقد عايشت «الأرملة الطروب» ثم «السنوات المرحة» للإنجليزى نوڤيلو Novello وهى المسرحية الغنائية التى تمثل الأوبريت في القرن العشرين، والتى نجح عرضها لسنوات عديدة على مسارح لندن الشهيرة. وقد قمت بقيادة هذا العمل الكبير لمدة اثنتى عشرة ليلة على مسرح دار الأوبرا القديمة قبل احتراقها المأساوي عام ١٩٧١. وكانت الجماهير تملأ جميع مقاعد المسرح العريق. ولكن كان يجب أن يتوقف العرض بدلا من أن يستمر لشهور طويلة لأسباب كثيرة لادخل للدكتور ثروت بها!

الإنجازات تتخطّى حدود ذاكرتي، ولكن الإنجازات تستمر وتتطور لخدمة أجيال جديدة. بعضها يحمل الوفاء، وبعضها .... كباقي البشر!

تهنئة للدكتور المفكر الفنان ثروت عكاشة على إنجازاته التى يواصلها من صومعته الرائعة والتى لايستطيع أن يتوقف عنها. فالعمل والإنجاز الثقافي هما حياته، التى ندعو الله أن يمدّ له فيها بالصحة والسعادة.

[الصفحتان التاليتان:]
أوركسترا القاهرة السيفوني بقيادة شارل مونش، افتتاح قاعة سيد درويش، مايو ١٩٦٧.





الفن السابع رافداً من روافد الثقافة

المستشار أحمد لطفى

يعتبر الفن السابع هو – في حقيقته – مصاهرة بين سبعة فنون، ومن ثم فهو ثمرة تزاوج بين أنواع الفن في أعلى صورة. ولإدراك ما قدمه د.ثروت إلى هذا الفن السابع أثناء توليه وزارة الثقافة مرتين فلابدّ من أن نتحدث عن عشقه لهذه الفنون السبعة وعن دراساته المستفيضة حولها حتى اكتملت أمامه روافد النهر السينمائي مستلهماً خبراته في الأدب والفنون التشكيلية من التصوير والنحت والعمارة والدراما والموسيقى، تلك الفنون التى بفضلها ظهر فن السينما أو الفن السابع.

وقد قبل الدكتور ثروت عكاشة فى عام ١٩٥٨ مسئولية وزارة الثقافة بعد عمله سفيرا في إيطاليا، حيث كان يؤمن بفلسفة تقوم على التفكير العلمى والرؤية الواضحة في أسلوب نشر الثقافة بين الجماهير والارتقاء بالفنون وإيجاد قاعدة سليمة لتخريج كوادر فنية شابة تحمل لواء العمل الفني والثقافي في المستقبل.

ولما كان مثل هذا العمل الخطير يحتاج في تطبيقه إلى رائد مؤهّل علميا وثقافيا وسياسيا ونفسيا للنهوض به، فإننى أرى من واجبي – وأنا شاهد على ذلك العصر – أن أعود بالقارئ إلى النشأة الأولى لهذا الرائد.

كان الفتى ثروت عكاشة الطالب بالمدرسة الثانوية مولعاً بالقراءة والاطلاع، يشجّعه على ذلك والده الضابط الكبير، راصداً له الجوائز والحوافز، ومن هنا نمت لديه هواية القراءة والاطلاع وتأصّلت، وأضاف إليها هوايات الاستماع إلى الموسيقى ودراسة علم النفس والفلسفة ومطالعة القصص والروايات، وغدا ذلك كله جزءاً من حياته اليومية ولازمه بعد تخرّجه في الكلية الحربية، فداوم على ارتياد المتاحف ودار الكتب ودار الأوبرا والمسارح ودور السينما والمسرح. وخطا كذلك خطوة أخرى وهي الترجمة، فترجم كتبا في الفنون العسكرية، ثم في علم النفس. ثم انطلق إلى عالم جبران خليل جبران الرحب وغدت له معه مصاحبة طويلة على مرّ السنين استمرت حتى يومنا هذا. وأضاف إلى ذلك ترجمة كتب نالت إعجابه، منها «العودة إلى الإيمان» و «سروال القس» و «مذكرات الرائد طومسن» وغيرها. أما عن الموسيقى، فلم يكتف بالاستماع والاستيعاب والتذوّق، وانما تبحّر في فنونها ملاّحا مدركا لبحورها ودروبها، فترجم كتاباً لبرنارد شو، هو «مولع بڤاجنر»، ومالبث بعد إعادة نظر فيما كتب أن وضع كتابا آخر بعنوان «مولع حذر بڤاجنر» مما يكشف عن استعداده لمراجعة فكره وفلسفته أو وجهة نظره إذا رأى لذلك موجبا، وهو سلوك يتسم به الرائد الواعي خلال مسيرته في تحقيق هدفه. وكان

لاتصاله بدور النشر والصحف أثر كبير في تعرّفه على قضايا النشر، ثم توسّعت تلك المعرفة وغدت على أساس علمي بعد أن التحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول آنذاك) قسم الصحافة وحصل منها على درجة الماچستير عام ١٩٥١، وكانت لهذه المعرفة بقضايا الآداب والفنون والنشر أثرها في ريادته لعالم الثقافة بعد ذلك من خلال مسئوليته عندما تقلد منصب وزير الثقافة.

لم يقنع الدكتور عكاشة بحصوله على درجة الماجستير، بل كان دافعا له - حين واتته فرصة عمله ملحقاً عسكرياً فى برن بسويسرا - أن يتقدم إلى جامعة «فريبورج» بطلب تسجيل رسالة دكتوراه عن أدب جبران خليل جبران، وقد رحّب الأستاذ المشرف على الرسالة بذلك الاختيار.

وعن ذلك يقول الدكتور عكاشة في مذكراته: «كانت إقامتي في سويسرا هي المناسبة الأولى التى ألتقي فيها بحضارة أوروبا عن غير طريق الكتاب والأسطوانة والفيلم ودار الأوبرا القاهرية. ويشاء حظي السعيد أن تبدأ دار أوبرا برن العريقة في عرض سلسلة رباعية «خاتم النيبلونج» لريتشارد ڤاجنر على مدى شهر في أعقاب وصولي الى المدينة... أية صدفة تلك التى ساقها القدر لى والتى تجعلنى أستهلّ متابعتى واختلافي الى دور الأوبرا العالمية بأحد إنجازات الموسيقي العظيم ڤاجنر الذى كنت مولعا به»(١).

وحين انتقل بعد ذلك الى باريس ملحقا عسكريا لم يقو على كبح جماح رغبته - كما يقول لنا في مذكراته - عن التجوال في طرقاتها وكلمات فيكتور هيجو تتواثب الى ذهنه وسمعه: «إن باريس أشبه بإنجيل مكتوب بالأحجار لن تجد فيها قبة واحدة ولاداراً ولا طواراً إلا ويحمل رسالة حب ووفاق، أو لا يهمس لنا بعبرة أو نصيحة، إنها كتاب مفتوح، كلماته هى معالمها الخالدة وأضرحتها الشامخة وآثارها الوافدة إليها من شتى أنحاء العالم. يستطيع البشر أن يتعلموا من صفحات هذا الكتاب القيّم معنى السلام، وأن يتحلّلوا وهم مكبُّون عليه من رواسب الضغينة، وأن يجدوا في سطوره ما يؤجّج إيمانهم وثقتهم. لقد حدث لباريس نفسها، نفس هذا التحول إذ كانت يوما قرية من الطوب اللبن تسمى «لوتيسيا» ومع الزمن باتت محراباً عالميا للفكر والفن والجمال، وإذا هى اليوم قمة يزهو بها الجنس البشرى رمزاً للتطور الإنساني الخلاّق»(٢).

بهذا الأسلوب الذى يجمع بين الاستيعاب الذهني، والرؤية التطبيقية، والانفعال العاطفي والوجداني، اندفع د. عكاشة إلى منابع الثقافة يستزيد منها في كافة صورها، ويضيف إليها لقاءاته وعلاقاته المتعدّدة. وبعيداً عمّا يتعلق بعمله السياسى ملحقاً عسكرياً وعلاقاته في هذه الساحة فهى - على أهميتها - ليست مجال اهتمامنا، وإنما نجتزئ بذكر ما يتعلق بالثقافة والفن مما ترك في نفسه وفكره وأسلوبه ديموقراطية الحوار والمناقشة مع التعمق في الفهم

والاستيعاب. ومن بين هؤلاء عالم الجماليات الفيلسوف رينيه ويج عضو الأكاديمية الفرنسية والأستاذ بالكوليج دى فرانس، والفيلسوف رينيه ماهيه المدير المساعد لمنظمة اليونسكو، وأندريه مالرو الأديب المثالى الملتزم والمثقف الذى يجمع بين القول والفعل، والفنان التشكيلى الكبير مارك شاجال، والأستاذ لوى ماسينيون المستشرق الشهير صاحب النظريات والبحوث في الفلسفة الإسلامية، وأوليڤيه ميسيان أستاذ الموسيقى بكونسرڤاتوار باريس وصاحب المؤلفات الموسيقية الدينية الرفيعة والتى تأثر في بعضها بالموسيقى الشرقية، والشاعر الفرنسى الكبير أراجون وغيرهم من الكتاب والشعراء والفلاسفة، هذا بالإضافة إلى تردّده المستمر على المتاحف وعلى رأسها متحف اللوڤر والكنائس الأثرية وغيرها من الآثار الباقية على مر الزمن.

أما عن رسالة الدكتوراه التى كان الدكتور عكاشة قد تقدم بها إلى جامعة فريبورج بسويسرا وموضوعها «جبران خليل جبران» فقد تقدم بها إلى جامعة السوربون بعد نقله إلى فرنسا، غير أن الجامعة اعترضت على تسجيلها لأن دارساً لبنانيا كان قد سبق وسجل هذا الموضوع، ولا تجيز لوائح الجامعة تناول نفس الموضوع المسجل قبل مضى مدة معينة مما أصابه بصدمة. غير أن الأستاذ ريچيس بلاشير(٣) المشرف على الرسالة اقترح عليه أن يتناول في رسالته الأديب المؤرخ ابن قتيبه الدينوري، حياته وما كان له من آثار فكرية، إلى جانب تحقيق كتابه «المعارف» الذى كان يعدّ موسوعة جمعت كل ما يتوق الناس إلى معرفته عن أسلافهم وما يُنقل لهم من حديث، وبمعنى آخر كان لوناً من ألوان الثقافات الذى حرص الناس خلال القرن الثالث الهجرى على أن يعرفوه.

يقول الدكتور عكاشة في مذكراته عن هذا الموضوع «ولقد كنت متردداً، إذ كيف لي أن أجمع بين شغفي بألوان الفن الذى تزخر به باريس وبين الأدب العتيق الذى تضمّه خزائن الكتب، لكن الأستاذ بلاشير لم يتركني وشأني، بل أخذ يدحض ما يجول بذهني وما يخطر ببالى حجّةً بعد حجّةمبيّنا لى مالهذا العمل الذى اقترحه عليّ من قيمة، إذ كان في رأيه إضافة نفيسة إلى الحقل الأدبي العربي. وكان مما أقنعنى برأيه في النهاية مصارحته لى بأنه كان معتزماً النهوض بهذا العمل قبل عرضه عليّ وقوله لى: «لقد كان في نيّتى أن أنهض أنا بهذا الموضوع، إذ هو مما يشغلني، فإذا لم تكن راغباً في أن تمضي فيه كما أشرت عليك تكون قد أتحت لى الفرصة في أن أعود إلى ما كنت أنتويه»، ولم أتردد ساعتها في القبول مقابل أن يترك لى حرية اختيار موضوع الرسالة الإضافية (المكمّلة) للدكتوراه وهو موضوع «صدى مدرسة التصوير الانطباعية بفرنسا في الموسيقى» فكان لى ما أردت، وأقدمت على تسجيل رسالتى بالسوربون في ٢٢ نوفمبر عام ١٩٥٤ واجتزت امتحان المعادلة في ١٣ ديسمبر عام ١٩٥٥ على يدى الأستاذ برونشڤيج»(٤).

وفي عام ١٩٥٧ عيّن سفيرا لمصر في إيطاليا فلم يشغله العمل السياسى برغم أهميته

وحساسيته آنذاك، خاصة بعد انتهاء العدوان الثلاثى على مصر ومرورها بفترة تاريخية شديدة الاضطراب والقلق. ورغم ذلك لم يشغله عمله الدبلوماسى عن أن ينهل من منابع الفن والثقافة في تلك الدولة التى تضم ما لاحصر له من كنوز الفن، واتبع فى ذلك أسلوباً منهجيا في غير تخبط، ولم يسع الى الحصول على معلومة من هنا وأخرى من هناك بطريقة عشوائية، وإنما بدأ بمتابعة جذور الحضارة الرومانية الأولى وهى حضارة «الإتروسك» متجوّلا بين تاركوينيا وتشيرڤترى في توسكانيا ثم مستطردا إلى الحضارات الأحدث على مرّ الزمن في تتابع تاريخي يضم الآثار والعمارة والزخرفة والأدب والفلسفة. ولعل هذا الأسلوب العلمى المدروس في المتابعة هو الذى شجّعه على أن يبدأ سلسلة «العين تسمع والأذن ترى» فيما بعد، وهو الذى شجّعه كذلك على أن يتخيّر من شعرائهم الشاعر «أوڤيد» ليترجم له رائعتيه «مسخ الكائنات» و«فن الهوى». وتنقّل خلال إقامته بإيطاليا بين البندقية وفلورنسا وكافة المدن التى امتلأت بعبق التاريخ، وبين روائع الفنون والعمارة بكافة أنواعها والمتاحف العامرة بكل ما هو ثمين.

يقول الدكتور عكاشة في وصف تلك الفترة من حياته «وعبثا يحاول المرء أن يحصي تلك الآيات الجميلة في هذه المدينة الخالدة عداً (يقصد روما) فلا يكاد يجتاز طريقاً أو يعبر ميداناً أو يختلف الى حديقة أو يمرّ بنافورة أو يتطلع إلى إحدى الواجهات المعمارية أو يتردّد على كنيسة أو ينحدر الى زقاق حتى يرى نفسه أمام جمال لافت مع كل نظرة يلقيها. وما أظن عمر الزائر كله يمتد لكى يظفر برؤية جميع ما تضمّه روما من كنوز فنية خالدة، وما أظن زيارة واحدة بل زيارات عديدة تكفي للإحاطة بهذا كله، بل لابد من مثابرة ومتابعة تلهث معها الأنفاس. وما أصدق ألفريد دى موسيه حين قال «مع أن إيطاليا هي أكثر بلاد العالم احتشاداً بالمنجزات الفنية فهى بين بلاد العالم كلها أقلها احتياجاً لمثل هذه الكنوز، فقد وهبها الله طبيعة سخيّة لاتُضاهَى تنبض بشتي صنوف الجمال وسماء ساحرة يتيح صفاؤها لابتهالات المبتهلين العروج الى ربّ السماء دون حجاب».



لعلي أطلت في هذا التمهيد قبل أن أصل إلى موضوع السينما كواحدة من حبّات عِقْد العمل الثقافي المتكامل التى تناولها الدكتور عكاشة خلال عمله وزيراً للثقافة، وإنما أحببتُ أن أبيّن مَنْ هو هذا الرائد الذى وضع الأساس القوي لبناء صرح ثقافي متعدد الأجنحة والأروقة والقصور.

ولما كنت شاهداً شديد القرب منه خلال الأحداث(٥)، فكان لابد لى أن أكشف عن تكوينه الفكري والعلمي والحضاري والفلسفي، وأكشف عن أسلوب تناوله للمسائل بعقلية موسوعية متأملة اكتسبها خلال سنين حياته وعمله، كما اكتسب من محاوراته وعلاقاته بأئمة أهل الفلسفة والفن والثقافة في العالم المتقدم ديموقراطية الحوار واحترام وجهة نظر الغير وقبول العدول عما يكون قد اعتنقه مسبقاً إن كان لذلك وجاهة ورجاحة.

ومن مذكرات الدكتور عكاشة نستخلص أنه قد بدأ عمله وزيراً بتفكير منهجي مدروس، وفلسفة واضحة يواجه بها المشاكل التى رآها على ساحة الثقافة، ويحدّد المسار لتقديم الخدمة الثقافية إلى الشعب. يقول: «ولقد كان أمامنا طريقان لا مناص من أن نسلكهما معاً، أولهما قصير يرمي إلى إمتاع المواطنين بالثمار العاجلة للثقافة التى تتنوع بين مسرحية جيدة وفيلم ممتاز ولوحة أخّاذة وكتاب ممتع وبحث شيّق إلى غير ذلك من إبداعات. أما الطريق الطويل فيقصد إلى تنشئة جيل يتعهّد تلك الإبداعات بعد أن يتخرّجوا في المعاهد الفنية التى يتعيّن إنشاؤها تطبيقاً للسياسة طويلة الأمد، متمثّلين قول ڤرچيل «هكذا أيها النحل تصنع الشهد ولكن ليس لنفسك، وهكذا أيها الطّير تصنع الأعشاش ولكن ليس لنفسك، وهكذا أيتها الأغنام تحملين الجزّات ولكن ليس لنفسك».

فمهمة الدولة هى استكشاف المواهب في كل حقل ورعايتها وتيسير السبل أمامها للخلق والإبداع، هذا إلى جانب إقامة المشروعات الثقافية الكبرى التى لايقوَى عليها الأفراد، فالهدف دائماً هو رعاية الوجدان القومي وتغذيته وتنميته توطئة لتكوين الإنسان المنتمي المعاصر والمواطن المستنير البصير بمصالح نفسه ووطنه والإنسانية جمعاء. وإذا كانت الإنجازات الثقافية لا تنشأ كما سبق وذكرت من فراغ، فكذلك لايمكن انبثاق أية سياسة ثقافية من أفكار عشوائية أو نزوات فردية عابرة، بل لابد من أن تكون منبثقة عن مبادئ راسخة تحدّد مسارها وترعاه كما تحدّد أهدافها مرحلياً واستراتيجياً».

هذه هي الخطوط الأساسية الواضحة التى وضعها بوضوح لتكون اللبنة الأولى في فلسفة وزارة الثقافة. أما من ناحية التطبيق، فلم يشأ أن ينفرد برأيه وحده، ولكن على أساس ديموقراطية الفكر التى اكتسبها خلال حياته وتجاربه على نحو ما أسلفنا، فقد دعا في شهر مارس عام ١٩٥٩ إلى مؤتمر عام في مبنى دار الأوبرا القديمة يضم المثقفين والفنانين والكتاب والعاملين في مجالات نشر الثقافة، تواصلت خلاله جلسات الحوار الجاد على مدى أيام عديدة ما بين اجتماعات عامة وأخرى متخصّصة في لجان نوعية محدودة العدد. وكان من نتائجه الإحاطة بحقيقة المشاكل المالية والتقنية والقانونية في حقل الثقافة بعامة، ومن بينها حقل السينما، وذلك حتى يكون تطبيق الحلول موائماً لطبيعة المشاكل وحجمها ونوعياتها.

وفيما يتعلق بالفن السينمائى، موضوعنا الرئيسى هنا، كانت حكومة الثورة قد أصدرت تشريعاً عام ١٩٥٤ قبل إنشاء وزارة الثقافة – فرضت بمقتضاه ضريبة تخصّص حصيلتها لدعم السينما، غير أن غياب الجهاز المتخصّص الواعي بشئون هذا الفن وهذه الصناعة أدّى إلى ذوبان حصيلة تلك الضريبة في ميزانية الدولة دونما فائدة تعود على السينما. ثم أنشأت الدولة بعد ذلك جهاز خدمات ضمن إطار وزارة الإرشاد القومى أطلقت عليه اسم «مؤسسة دعم السينما»، ولكنها لم تخصّص له ميزانية إلا في عام ١٩٥٩ بعد إلغاء وزارة الإرشاد وإنشاء وزارة الثقافة.

ولأجل الحقيقة والتاريخ، لم تكن هناك أزمة خانقة في عالم السينما آنذاك مثلما هو حادث اليوم، ولكن مستوى أغلب الأفلام من النواحى الفكرية والفنية والثقافية والتقنية كانت أقل مما تنشده الرؤية الثقافية الجديدة، خاصة بعد التغير النوعي الذى حدث في مفاهيم الجماهير وآمالهم وأفكارهم الوطنية والاجتماعية، ليس فى مصر وحدها ولكن في أنحاء الوطن العربي كله. وكبرت الآمال في مستقبل مزهر متحرّر من الاستعمار والتخلّف.

وطبقاً لديموقراطية الحوار تبنّت الوزارة محاولة الارتقاء بالفن السينمائى بالأسلوب الموائم دون قهر أو عنف أو إلزام، ولكن بالبحث في أصول المشاكل ومعالجتها. وعلى سبيل المثال مشكلة الإنتاج، فأغلب المنتجين كانوا يتجنّبون الإنتاج الكبير المكلّف مثل الأفلام التاريخية التى يمكن أن يتحقق من خلالها نشر الثقافة التاريخية، وتصحيح المفاهيم الخاطئة، وإذكاء الوطنية والتضحية والبطولة والنبل إلى غير ذلك من القيم التى هى مسئولية وزارة الثقافة في المقام الأول.

ولهذا، ولتداخل المشكلات، فقد جاءت السياسة الملائمة في اتجاهات متعددة الأهداف، منها إعداد مشروع قانون لتنظيم صناعة السينما – والذى لم يصدر للأسف حتى الآن – يتناول الشروط الواجب توافرها في المنشآت السينمائية كالإنتاج والتوزيع والاستوديوهات وذلك حتى لايندسّ أى صاحب رأسمال لا علاقة له بشئون السينما هادفاً إلى الربح فقط، فيفسد الفن والفنانين والقيم مما يعود على الفن والصناعة بالأذى. ويتناول المشروع كذلك الضوابط لاستيراد الفيلم الخام والأجهزة والآلات حتى لايتسرب إلى الصناعة ما قد يودى بها. ويتناول مشروع القانون كذلك عمليات التوزيع والتسويق حتى لاتستشرى الفوضى والمضاربات في الحقل السينمائى. وأخيراً وليس آخراً، عالج المشروع حقوق العاملين بالحقل السينمائى من جميع النوعيات والفئات حتى فئة الكومبارس.

أما الاتجاه الثانى فهو الالتفات إلى تشجيع الإنتاج الجيد، إما عن طريق الجوائز، وإما عن طريق المساهمة فى الإنتاج. ولهذا وبمجرد اعتماد أول ميزانية لمؤسسة دعم السينما، سارعت الوزارة بتخصيص مبالغ لتقديم جوائز للأفلام الجيدة، وإقامة المهرجانات الدولية للسينما، والدعاية للأفلام المصرية وتحديث أجهزة ومعدّات الاستوديوهات وإنشاء معمل ألوان جديد، كما ساهمت في إنتاج بعض الأفلام على مستوى متميّز على نحو ما سيأتى ذكره. أما في مجال الخطة الاستراتيجية طويلة الأجل فقد خصّصت مبلغاً مناسباً للبدء فوراً في بناء المعاهد الفنية ومن بينها المعهد العالى للسينما... وهى المعاهد التى أصبحت حقيقة ثابتة راسخة يستحيل محوها.

وفي جميع الأحوال، سواء تشجيع الأفلام الجيدة عن طريق الجوائز، أو المساهمة في إنتاج هذه الأفلام الجيدة كانت تطبق سياسة الدكتور ثروت عكاشة «كيف لا كم». ومن قبيل ذلك فيلم «**الناصر صلاح الدين**» الذى ساهمت في إنتاجه مؤسسة دعم السينما مع المنتجة آسيا داغر. وتتحقق نظرية الكيف باختيار أقوى العناصر من جميع التخصصات للاشتراك في

الفيلم، فالقصة ليوسف السباعى واشترك في إعدادها للسينما نجيب محفوظ والمخرج عز الدين ذو الفقار والمخرج محمد عبد الجواد، واشترك في إعداد السيناريو لها عبد الرحمن الشرقاوى والمخرج يوسف شاهين، وأعدّ الحوار عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى، وأسند التصوير إلى وديد سرى والديكور إلى حبيب خورى وتشارفبرج وأنطون بولزويس، والصوت إلى نصرى عبد النور والإكسسوار إلى وليّ الدين سامح وشادى عبد السلام وجبريل كراز. أما الموسيقى التصويرية فهى لفرانسسكو لاڤانينو والموسيقى الشرقية لأحمد سعد الدين. والفيلم من تمثيل أحمد مظهر ونادية لطفى وصلاح ذو الفقار وليلى فوزى وزكى طليمات وحمدى غيث وليلي طاهر وحسين رياض ومحمود المليجى وعمر الحريرى وصلاح نظمى وتوفيق الدقن وغيرهم، وطبع الفيلم في معامل دنهام بإنجلترا، وتم العرض الأول في ١٩٦٣/٢/٢٥.

هذا الاختيار الدقيق لكل عناصر الإنتاج والتمثيل وجميع الفنون المشاركة في الفيلم هو ما عنيته بقولى «فلسفة الكيف»، ولهذا فلا غرابة أن يظل هذا الفيلم باقياً في تاريخ السينما المصرية حتى يومنا هذا، وأن يظل نموذجاً يحتذيه كل من يريد أن يقدم فيلماً تاريخياً.

ومن الأفلام التى ساهمت «مؤسسة دعم السينما» في إنتاجها أيضاً مع المنتج رمسيس نجيب، فيلم «**واسلاماه**»، عن قصة على أحمد باكثير، أعدّ لها السيناريو «روبرت أندروز» وأعدّ الحوار يوسف السباعى وأخرجها أندرو مارتون بمساعدة حسن إبراهيم والتصوير لوحيد فريد ومهندس المناظر شادى عبد السلام والمونتاج ألبير نجيب، ومن تمثيل لبنى عبد العزيز وأحمد مظهر، وحسين رياض، وفريد شوقى وغيرهم من كبار الممثلين والممثلات وعرض لأول مرة في ١٩٦١/١٠/٩. وكما هو واضح فإن هذا الفيلم كسابقه قد روعى فيه الدقة فى اختيار الأفضل والأقوى تطبيقاً لنفس السياسة. ولم تشارك مؤسسة دعم السينما في أى فيلم آخر ضعيف المستوى.

وتشجيعاً للفيلم المصرى، أصدر ثروت عكاشة قراراً يفرض على دور عرض الدرجة الأولى التى اقتصرت عروضها على الأفلام الأجنبية أن تعرض عدداً مناسباً من الأفلام المصرية سنوياً، وكان هذا لأول مرة في تاريخ السينما في مصر، كما كان له أثره على احترام الإنتاج السينمائى المصرى.

وتأييداً للاستراتيجية طويلة الأمد عهدت الوزارة إلى المتخصّصين بترجمة سلسلة من كتب الفن السينمائى التى تهمّ جميع العاملين في الحقل السينمائى ممن لايجيدون اللغات الأجنبية، وتمدّهم بالمعرفة الضرورية بالجديد فى فنون السينما، وتعاون طلاب المعاهد على التوسّع في دراساتهم تمهيداً لإرسال البعض منهم في بعثات للخارج.

ومن أهم المنجزات وضع سياسة لإنتاج الأفلام التسجيلية والتى لم تكن محل اهتمام من قبل، خاصة وأن هذه النوعية من الأفلام برغم أهميتها الثقافية والفنية لاتدرّ ربحاً، ولذلك فإن دور السينما تعرضها دون أن تدفع لها مقابلاً مادياً. وبعد أن قدّمت مؤسسة دعم السينما عدداً من تلك الأفلام من إخراج مخرجين متخصّصين ومتميّزين من أمثال صلاح التهامى وسعد

نديم وأحمد راشد وهاشم النحاس وغيرهم أنشأت في مرحلة تالية (عام ١٩٦٩) مركز الفيلم التسجيلي الذى قدّم العديد من الأفلام التسجيلية الهامة منها «الفلاح الفصيح» من إخراج شادى عبد السلام والحائز على جائزة C.I.D.A.L.C الكبرى بمهرجان ڤينسيا عام ١٩٧٠ وجائزة العلم الذهبى من أسبانيا عام ١٩٧١، والميدالية الذهبية لوزارة الثقافة عام ١٩٧١.

وقدّم المركز فيلم «الأعجوبة الثامنة» واختار له الدكتور عكاشة المخرج التسجيلى العالمي جون فيني الذى استعرض فيه تاريخ معبدىْ أبو سمبل من خلال خمسة وثمانين لوحة أبدع تصويرها الفنان حسين بيكار، ثم ساير المخرج بعد ذلك أعمال الإنقاذ في صورة صادقة وشّاها بالجمال، وجاء التعليق ممتزجاً بالموسيقى قلبا نابضا للصورة، مما ارتفع بالفيلم الى أعلى درجات الإبداع. ومن تلك الأفلام كذلك فيلم «ينابيع الشمس» الذى انتهى چون فيني من إنتاجه أيضا عام ١٩٦٩، ويشمل تاريخ النيل من منبعه إلى مصبّه بدءاً من أوغندا، ماراً بكينيا والسودان وإثيوبيا ومصر في إيقاع فنى رائع غير مسبوق وأسلوب شاعرى ساحر، وقد أعدّ لأغراض الدعاية والسياحة والتعليم.

توقفت فلسفة الكيف في سبتمبر عام ١٩٦٢ بعد ترك الدكتور ثروت عكاشة للوزارة وانتحت خطة الدولة منحى جديدا كان لنظرية «الكم» فيها القدح المعلّى. فانضمت وزارة الثقافة الى وزارة الإعلام وذابت فيها، وكان أبرز تعبيرٍ لتلك السياسة هى «كتاب كل ست ساعات»، وكأن الكتاب هو نوع من البرامج التليفزيونية يحرّر ويُقذف به فى الهواء من خلال شاشات الإرسال وينتهي أمره.

وسرى ذلك الأسلوب الى كافة نواحي الثقافة ومنها السينما، فاشترت الدولة عددا كبيراً من الاستديوهات ودور العرض وأسّست عددا كبيرا من شركات الإنتاج منها المحلّي والعالمي والمشترك، وكذلك عددا من شركات التوزيع أسفرت بعد أربع سنوات عن إنتاج مئات من الأفلام أدّت إلى خسائر فادحة ليس هنا مجال تفصيلها، وبعد تلك السنوات الأربع ٦٢ – ٦٦ عدلت الدولة عن تلك السياسة حين أدركت أن ما يطبق في بعض مجالات العمل الأخرى لايجوز تطبيقه في عالم الثقافة والفكر.

ومن هنا سلخت وزارة الثقافة أجهزتها من بنية وزارة الإعلام بعد تحميلها بفلسفات غريبة أُقحمت عليها، وخسائر أضرّت بها أبلغ الضرر.

وطبقا لفلسفة الدكتور عكاشة الذى طلب إليه الرئيس جمال عبد الناصر بعد تولّيه مسئولية وزارة الثقافة للمرة الثانية انتشال الثقافة مما حلّ بها، كان لابد من أن يعود الى المثقفين لإشراكهم من جديد في البحث عن الحلول المناسبة والاسترشاد بتجاربهم وبخبراتهم وبآمالهم، فدعا في أكتوبر عام ١٩٦٦ إلى أربعة مؤتمرات للسينما والمسرح والفن التشكيلى والكتاب[٦]، وهى الأسس التى ترتكز عليها وزارة الثقافة.

وفي شأن السينما فقد تم تشكيل عدة لجان من خبراء الاقتصاد، ومن العاملين في الحقل السينمائى لاتخاذ الخطوات اللازمة لإيقاف نزيف الخسائر، وانتهت الى قرارات بضم شركات الإنتاج الست في شركتين فقط، ووضع خطة لإنتاج أفلام طويلة بعد دراستها وتقديم ميزانيتها بدقة، وإنتاج عدد من الأفلام القصيرة ذات المستوى الفنى الجيد.

ولما كان الكساد قد حلّ بسوق السينما فكان لابد أيضا من تمويل ومشاركة ما بقى من القطاع الخاص في النهوض من كبوته وتشغيل العاملين، مع عين لاتغفل عن الارتقاء بمستوى الفيلم بوضع شروط فنية لايتجاوزها المنتج بحيث تصبح الخطة ذات أبعاد ثلاثة اقتصادية واجتماعية ومستوى فني جيد.

وبما أن التفاصيل والأرقام مسجّلة ومثبتة - شاهدة على ماجرى - فلست أرى مبرّرا للتوسع فيها، بل يكفى ماورد في ختام التقرير الذى قدّمه د. ثروت عكاشة إلى مجلس الشعب في هذا الشأن فى ١٩٧٢/٤/١٥. يقول التقرير:

١- إن مؤسسة السينما كانت حتى سنة ١٩٦٢ مؤسسة للدعم، ساعية إلى المعاونة والتجويد والإتقان، وكانت تأمل أن تقدّم عدداً محدوداً من الأفلام الجيدة بالمشاركة مع القطاع الخاص، تغدو مَثَلاً يحتذى وأن تتبنّى جيلاً جديداً من الفنانين والفنيين والمتعلمين من خريجى معاهد الوزارة (أكاديمية الفنون) وأن تتلقّى العائدين من البعثات مرحّبةً آملة في مستقبل مشرق للسينما المصرية المعاصرة. ولم تتعرض المؤسسة لهزّات أو خسائر أو عمالة مكدّسة غريبة على العمل السينمائي، كما لم تفتح أبوابها لمستغل أو طامع، غير أن الزمن لم يطل بها فقبِرت وهى بعدُ صبيّة.

٢- تبدّل الحال منذ سبتمبر سنة ١٩٦٢ حتى أواخر سنة ١٩٦٦ وأضحت المؤسسة جهازاً فضفاضاً يلم أشتاتاً من العاملين تكدّسوا في المؤسسة الأم وفي ست شركات إنتاج، فارتفعت أجور العاملين من ٢٩ ألف جنيه سنوياً في أواخر سنة ١٩٦٢ إلى ٩٦٨ ألف جنيه في ميزانية سنة ١٩٦٦/٦٥ أي أكثر من ثلاثة وثلاثين ضعفا.

وحصلت المؤسسة على أموالٍ طائلة من الدولة طار بعضها الى الخارج بسبب عمليات خدمات الفيلم الأجنبي والإنتاج المشترك وتجمّد باقيها في أفلام درّت خسارة بلغت مليوناً وخمسمائة وأربعين ألف جنيه في ١٩٦٦/٦/٣٠، وفي عقود بلغت ٦٥٠٧٥٠ جنيها دفع منها لأربابها ٢٠٣٧٨٥ جنيها وباقيها ديون(٧).

ولم تكتف تلك الشركات بذلك بل اشترت استديوهات قدّرت بمبلغ ٩٠٢٦٣٠ جنيها تحوّلت الى ديون تتراكم عليها الفوائد، واشترت دوراً للعرض قدّرت بمبلغ ١,٦٥٠٦٠ جنيه تحولت بدورها إلى ديون تتراكم عليها الفوائد فضلا عن مطالبات أخرى بلغت في مجموعها ٢٧٦٦٧٥ جنيه تتراكم عليها الفوائد كذلك. ونافست المؤسسة الأم بناتها الست في مشروعات

مبان تلتهم كل مايصادفها من خزينة الدولة فغرقن جميعاً في طوفان من الديون تتبعها فوائد تتجدّد في دورات سريعة وتتراكم، بينما علب الأفلام التى تحتوي على جزء كبير من هذه الأموال تدور دورة بليدة يتجمّع العائد منها قطرة قطرة على مدى سنوات، ساعية إلى تغطية التكاليف، وهيهات..

أما المبانى فتعلو في بطء شديد، والأستديوهات ودور العرض تتطلّع في نهم إلى الخزانة طالبة إجراء الإصلاحات الواجبة التنفيذ، والإنتاج المشترك يتحوّل إلى صالح الشريك الأجنبي وحده وآخرين، يعلم بهم المولى سبحانه وتعالى.

٣- وجاءت المرحلة الثالثة (منذ أواخر ١٩٦٦ ومع عودة الدكتور ثروت عكاشة) لتواجه هذا الهول، ولتحاول أن تلملم شمل ما ضاع وما تبعثر، بادئه بمحاولة الكشف عن رأس الموضوع وعن ذنبه، وما كادت تلمح طرف الخيط الأبيض وسط هذا الركام، وما كادت تتم إدماج الشركات الست في اثنتين وترنو إلى جيش العاملين التى عجزت المؤسسة عن تدبير أجورهم، وتمعن النظر في علب الأفلام الهزيلة التى تكوّمت فوق بعضها لتوازي منارة ضاربة في السماء ويوازي عائدها ارتفاع قدم، وفى أحداث التعاقدات المدفوعة والمحنّطة وفي أوهام عائد الإنتاج المشترك، وفي مشكلة هروب الفنانين إلى لبنان، حتى وقعت الواقعة وحلّت النكسة أو الهزيمة بأهوالها فأفزعت الأفكار التى تبلورت وبدّدت الأحلام التى وُلدت، والتفتت الدولة وبحق عن مشاكل السينما إلى ما هو أهم وأخطر، إلى مستقبل الوطن كله، وإلى الإعداد المكثّف للأخذ بالثأر من الهزيمة.

وبرغم هذا كله لم تقعد المرحلة الثالثة عن جهادها، ورمّمت ما استطاعت وشخّصت الداء، وعرضت العلاج على القيادة العليا للدولة ومجلس الوزراء مرة ومرة ومرة في إصرار وإلحاح، غير أن الدواء كان قد عزّ على الجميع، وما أشقّ على نفس الطبيب الذي يؤاسي مريضه حتى يلمس بداية البرء، ثم تنقطع به أسباب توفير الدواء الناجع لسبب لا دخل لإرادته فيه، ولا دخل لإرادة أحد فيه - نعنى الدواء لاأصل الداء - سوى قسوة القدر.



وهذا التقرير على مافيه من ردّ للأمور الى نصابها وإحقاق للحق وإزهاق للباطل قد رفعه وزير الثقافة الى كل مسئول في الدولة، مصحوبا بالوثائق الدامغة الى رئيس مجلس الشعب حينذاك على أساس أن هذا هو المجلس المسئول الذى إليه مردّ الأمور كلها المعنّى بشؤون الأمة ما جلّ منها وما دقّ. ويحضرنى هنا ماجاء على لسان د.ثروت عكاشة في هذا الصدد(٨): «وهو مايسوقني إلى ظاهرة نشأت محدودة مع نظام الحكم السلطوي، ومالبثت أن استشرت وجاوزت حدّها بعد سنين، وهى إغفال ذكر كل من يعمل عملا جادا، وتناسي أخطاء المخطئين والاكتفاء بتنحيتهم عن مناصبهم دون حساب ولاعقاب حين يشيع أمرهم. وهو ما أفضى إلى

قلة المبالاة بين من يشغلون المناصب الكبرى يعبثون كما يشاءون وهم آمنون، فلا حساب ولاجزاء. وكانت النتيجة الحتمية لهذه الظاهرة في نهاية الأمر ماتفشّى في صفوفنا من عبث واستهتار وتسيّب. ومردّ هذا كله كما أرى هو أن الحاكم المطلق - أى حاكم مطلق - لايعنيه من التجاوزات إلاّ ما يمسّ شخصه والولاء له، فحسبه أن يكون آمنا، وما بعد هذا فأمره هيّن. وعلى نمط الحاكم الفرد تكون غالبية أعوانه».

ومع هذا فقد استمر العمل الدؤوب لحل هذه المشاكل كلها، فبدأت المؤسسة في انتقاء واستكمال عدد يعتد به من القصص المختارة ذات المستوى الرفيع، منها فيلم «المومياء». وقد اختار له الدكتور عكاشة المخرج العالمى روبرتو روسيلليني منتجا منفّذا للفيلم وشادى عبد السلام مخرجاً، وقام بالتمثيل أحمد مرعى ونادية لطفى وغيرهما من كبار الممثلين. وقد كان إيمان الوزير بأهمية هذا العمل قد دفعه إلى أن يُخلي دورا كاملا من مبنى وزارة الثقافة (العلاقات الثقافية الخارجية) الواقع تحت إشرافه ليكون أستوديو مخصّصا لإنتاج هذا الفيلم حتى يجنّب شادى ما يلاقيه من صعاب. فكل فنان مبدع يحتاج لمساندته بواسطة مسؤول قوى كى يحقّق حلمه، أو بمعنى آخر «أب روحى» يتبنّى الأفكار العظيمة الجميلة، ويذلّل العقبات أمامها، ولقد قام الوزير بهذا الدور حتى ظهر الفيلم. وهذا المسلك هو الذى يجب أن يضطلع به المسؤول الأول. وقد حصل الفيلم نتيجة لدقة اختيار عناصره وأولها المخرج شادى عبد السلام - وتذليل العقبات أمامه - على جائزة جورج سادول بباريس عام ١٩٧٠ وعلى جائزة تقديرية خاصة بأحسن فيلم عُرض في لندن بأكاديمية الفيلم البريطانية عام ١٩٧٠ أيضا، وعلى جائزة النقاد الدولية من قرطاج بتونس عام ١٩٧٠ كذلك، وجائزة المركز الكاثولكى الإيطالى بروما عام ١٩٧١. وفضلا عن ذلك كله فقد عُرض في سينما باريس پولمان في لندن من ١٩٧٢/٣/٣٠ لمدة ستة أسابيع استكمل بعدها دورته فى لندن ثم باقى إنجلترا وكانت جميع الحفلات التى عُرض بها كاملة العدد لا مكان فيها لقدم. وهذا يكفي وحده لبيان قيمة هذا الفيلم، ولكن أحب أن أختار فقرة من مقال ضاف كتبه الناقد السينمائي محمد شفيق في مجلة «الفنون» المصرية بعددها الصادر في يونيو عام ١٩٨٤ (أي بعد عرض الفيلم بأربعة عشر عاماً) والذى يضم مقالات عن الثورة والفنون ١٩٥٢ - ١٩٨٤.

يقول الناقد تحت عنوان فرعى «بداية مرحلة جديدة»: «وفي النهاية اسمحوا لى أن أعبّر هنا عن رأى يبدو لأول وهلة صارخاً مبالغاً فيه: إن السينما المصرية ولكل الأسباب التى عددناها من قبل سوف تؤرَّخ بفيلم «المومياء». إنه فيلم يسدل الستار على مرحلة كاملة لكى يفتح بجرأة مرحلة أخرى جديدة، وإن الفيلم قادر على إثارة مناقشات حادة وعنيفة. هناك من يرفضه ربما «لغرابته» عن كل ما يتعلق بالسينما المصرية، ثم هناك مَن يتحمّس له، وفي هذا وحده دليل على خصوبة القضية التى يثيرها. وأراني في هذا الصدد بحاجة لتذكّر كلمة قالها يوما الفنان

المصوّر كونستابل: «حين يضرب الفنان في سبيل جديد فإن تقدّمه لابد بالضرورة من أن يكون بطيئاً، نظرا لأن قلة نادرة من الناس هي التى تستطيع أن تصدر حكماً على ما يخرج عن السبيل العادى المطروق» – الى أن يقول في مقاله «وهذا مما يضاعف بالفعل من إحساسنا بأسطورية هذه التجربة ومما يجعلنا نراها وكأنها المعجزة».

ومن الأفلام التى أنتجتها المؤسسة في هذه المرحلة فيلم «**الأرض**» قصة عبد الرحمن الشرقاوى، سيناريو وحوار حسن فؤاد، إخراج يوسف شاهين وساعده أشرف فهمى، (وهو من خريجى معهد السينما)، والموسيقى التصويرية لعلى اسماعيل، والصوت نصرى عبد النور وغيرهم من كبار الفنيين، ويصور الفيلم قصة الصراع بين الإقطاع وبين الفلاحين، وعرض لأول مرة فى ١٩٧٠/١/٢٦ . وعندما شاهد الناقد الفرنسى چان أوى بورى فيلم «الأرض» في مؤتمر المائدة المستديرة السادس في بيروت في أواخر العام الماضي كتب في مجلة «نوڤيل أوبزرڤاتير» يقول «كنت أعرف أغلب أفلام المخرج المصرى يوسف شاهين. والفيلم يعبّر عن ازدهار مخرجه الشامل. لقد كنت واثقا تماماً من أنى أشاهد آية فنية وأنه ليس هناك مايدعو إلى انتظار تصديق الزمن على هذا الحكم لكى أعلنه».

ومن الأفلام المتميزة كذلك فيلم «**الاختيار**» قصة نجيب محفوظ ويوسف شاهين وسيناريو وحوار وإخراج يوسف شاهين، والتصوير لأحمد خورشيد والموسيقى التصويرية لعلى اسماعيل، وعرض لأول مرة في ١٩٧١/٣/١٥ .

وقائمة الافلام التى تركت بصمات في عالم السينما المصرية كبيرة نذكر منها أيضاً على سبيل المثال لا الحصر فيلم «**غروب وشروق**» عن قصة المؤرخ العسكرى جمال حماد ومن إخراج كمال الشيخ وعرض لأول مرة في ١٩٧٠/٣/١٦ . ومنها «**قنديل أم هاشم**» قصة يحيى حقى ومن إخراج كمال عطية، وعرض لأول مرة في ١٩٦٨/١١/٤ . ومنها «**الرجل الذى فقد ظله**»، قصة فتحى غانم، سيناريو وحوار على الزرقانى، ومن إخراج كمال الشيخ وعرض لأول مرة في ١٩٦٨/١٠/٢٨ .

ومنها «**ميرامار**» قصة نجيب محفوظ سيناريو وحوار ممدوح الليثى ومن إخراج كمال الشيخ، وعرض لأول مرة في ١٩٦٩/١٠/١٣ . وفيلم «**يوميات نائب في الأرياف**» قصة توفيق الحكيم وسيناريو ألفريد فرج وتوفيق صالح، وعرض لأول مرة في ١٩٦٩/٢/٢٤ .

وفيلم «**شيء من الخوف**» قصة ثروت أباظة وسيناريو وحوار صبرى عزت وعبد الرحمن الأبنودى، إخراج حسين كمال، وعرض لأول مرة في ١٩٦٩/٢/٣ . وفيلم «شيء من الخوف» هذا هو الذى اعترضت عليه الرقابة على المصنفات الفنية وسلطات الأمن والاتحاد الاشتراكى باعتباره إسقاطاً على نظام الحكم ويتهمه بأنه عصابة.

وبرغم أن د. عكاشة لم يكن مقتنعا بحسن نيّة المؤلف – يؤكد ذلك مايزهو به المؤلف بعد

وفاة عبد الناصر من أنه كان يقصد الإسقاط بالفعل – إلاّ أنه لم يشأ أن يحبس رأيا ولو كان مضادا للنظام الذى ينتمى إليه. غير أنه رأى أن الأمانة تقتضى إبلا غ الرئيس عبد الناصر بوجهة نظره في التصريح بعرض الفيلم بالرغم من شبهة الإسقاط، مقترحا عليه إرسال الفيلم إليه لمشاهدته وإصدار حكمه النهائى. وبعد ساعات قليلة اتصل به الرئيس قائلا: أتفق معك فى الرأى، وليأخذ الفيلم مجراه.



ويتبيّن من قائمة الأفلام السابقة تميّزها بمضمون فكرى واجتماعى، كما أن أحداً من القطا ع الخاص لايستطيع الزعم أنه اقترب من هذه النوعيات من الأفلام التى تصدّت لها وزارة الثقافة خلال تلك الفترة.

ولقد حرص د. ثروت عكاشة أيضا على نشر الثقافة السينمائية بين الجماهير وتطوير الذوق العام لدى هذه الجماهير. ومن هنا أنشأ نادى السينما يقول: د. ثروت عكاشة في مذكراته:

«وعندما بدأ نشاط نادى السينما في عام ١٩٦٨م فوجئنا بإقبال هائل لم نكن نتوقعه، فقد توهّم البعض أنه سيكون ناديا لتقديم المحظور من الأفلام الجنسية بالذات، فأوضحنا للراغبين أنه يهدف إلى إتاحة مشاهدة التجارب الفنية العالمية التى لايسيغها إلا ذوو الحس المرهف والثقافة العالية وكذلك روائع الأفلام الكلاسيكية والأفلام التى تمثل معالم بارزة في تاريخ صناعة السينما، وكان هذا الإيضاح كافيا لقصر الإقبال على الحد المعقول. وتلك كانت خطوة مفتقدة منذ وقت طويل ظهرت قيمتها في التزاحم على الانضمام للنادى، ثم انتشار نوادى السينما المختلفة فيما بعد حتى غدت اليوم ظاهرة بارزة بين ظهرانينا، وأصبح إنشاء نوادى السينما مطلبا جماهيريا تتهافت عليه قصور الثقافة والنوادي الاجتماعية بل والتليفزيون لتكوين ذوق عام مستنير يُحسن الحكم على ما يُعرض عليه من أفلام ويقطع الطريق بوعيه على الإنتاج المشبوه. ورغبة في تنظيم العمل في نوادي السينما أنشأت إدارة خاصة بها مهمتها أن تعمّم تكوين هذه النوادى في أوسع رقعة ممكنة والإشراف عليها فنيا. وكنت قد عهدت بإعداد نادى السينما في البداية إلى لجنة مكونة من المستشارين أحمد لطفى ومصطفى درويش والفنان أحمد الحضرى وغيرهم».

ثم نعود مرة أخرى إلى ثمار السياسة طويلة الأمد والتى تمثّلت في بناء المعاهد لنرى حصيلة ذلك الجهد الصادق فيما يخصّ السينما...

نعود إلى مايو ١٩٦٨. يقول الدكتور مدكور ثابت أستاذ الإخراج بمعهد السينما ورئيس المركز القومى للسينما (وهو المركز الذى أنشأه الدكتور عكاشة تحت اسم مركز الأفلام التسجيلية)، يقول في مقال نشره في عدد مجلة «الفنون» عدد الثورة والفنون ١٩٥٢ – ١٩٨٤: «بطاقة الدعوة: ثلاثة أفلام لطلائع معهد السينما»، كان هذا هو العنوان الذى حملته بطاقة الدعوة لأول عرض يقام لأفلام قام بإخراجها وتصويرها وتنفيذ كل مهمتها السينمائية

بالكامل، خريجون من أول معهد عال للسينما بالقاهرة وهو الذى أنشىء في عام ١٩٥٩(٩) وتخرجت أولى دفعاته في يونيو عام ١٩٦٣، خمس سنوات إذن قد مرّت بالتمام والكمال حتى لحظة هذا العرض التاريخي منذ تخرجت أولى دفعات المعهد، فالليلة هى مايو عام ١٩٦٨(١٠). صحيح أنها خمس سنوات من الصراع المتواصل استطاع فيها أبناء الدفعات الأولى أن ينالوا فرص التشغيل المتناثرة مرة هنا وأخرى هناك ولكن كمجرد مساعدين، أو على أحسن الفروض حصول البعض على فرصة الإسهام بمهمة سينمائية في فيلم لقدامى الروّاد، ولكن أن تضطلع مجموعة من الخريجين بالفيلم كاملا فهذا حدث تاريخي في حركة السينما المصرية ومسارها.

ويستطرد الكاتب في ذكرياته إلى أن يقول تحت عنوان فرعي «لسنا وحدنا»:

«خرجنا من الصالة وعندما التف الجميع حولنا أحسسنا أن العالم بأسره يقف معنا، حتى مَنْ هم من أبناء جيلنا ولم نكن نعرفهم أو يعرفوننا فقد أسرعوا بالالتفاف حولنا في محاولة للتعارف وفي محاولة للانضمام، لا نعرف الانضمام فى ماذا، ولكنه الانضمام. خرجت المجموعة ونحن منها لاندرى ماذا نفعل، فقط تختزن في داخلنا الانفعالات الجياشة والأمل تتأجج به صدورنا نحو المستقبل، بل وينتهب هذا الأمل قوياً بأن كل شيء نأمل فيه لابد آتٍ وأن طموحاتنا سوف تتحقق».

إني أكاد أسمع صوت ثروت عكاشة وهو يستمع إلى الشباب الذين تعهّدهم بالعلم والرعاية والحب حتى اشتد عودهم وأصبحوا فنانين كباراً وهو يهمس لنفسه في تأثر «ألا قد بلّغت، اللهم فاشهد».

الهوامش

(١) إشارة إلى كتاب «مولع بڤاجنر» الذى كان قد ترجمه في وقت سابق.

(٢) «مذكراتى فى السياسة والثقافة» الجزء الأول.

(٣) الأستاذ بلاشير هو المستشرق المعروف الذى نقل معانى القرآن الكريم إلى الفرنسية، وحفل سجلّه بالكفاح المشرف ضد الاستعمار الفرنسى.

(٤) «مذكراتى في السياسة والثقافة» الجزء الأول.

(٥) عمل سيادته مديراً لمكتب وزير الثقافة للشؤون الفنية على امتداد ثمانية أعوام.

(٦) كتاب «أربعة مؤتمرات» الصادر عن دار الكتاب العربى، ١٩٦٧.

(٧) يلاحظ أن هذه الأرقام قد تبدو ضئيلة نسبياً اليوم، ولكنها في حينها - أى الستينيات - كانت بالغة الضخامة.


(٨) انظر: «مذكراتى في السياسة والثقافة» جزء ٢. صفحة ٢٧٧. الطبعة الثانية. دار الهلال ١٩٩٠.


(٩) في عهد الدكتور عكاشة في الفترة الأولى.


(١٠) أى بعد أن عاد الدكتور ثروت عكاشة إلى الوزارة مرة أخرى.

[الصور على الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]
لقطات من فيلم «الحضارة ـ مصر» للمخرج روبرتو روسيلليني بمعاونة المخرج شادي عبد السلام.









عاشق للفكر الإنسانى وصاحب رؤية ثقافية كونية

چون پاتريك فيني

منذ سنين عديدة، وتحديداً خلال الستينات، كانت قاعة الانتظار الملحقة بمكتب الوزير، والتى كانت يوماً ما قاعة للبلياردو فى هذه الڤيلا الفخمة المطلّة على النيل، ممتلئة دوماً بالعديد من الزوّار الذين ينتظرون بلهفة مقابلة الوزير لتبادل الحديث معه شخصياً. كان فى الإمكان، فى أى يوم من هذه الأيام فى هذه القاعة، أن تلتقي نجوم السينما والمخرجين الواعدين والشعراء وعازفي البيانو وآلة الهارپ وراقصي الباليه والمهندسين المعماريين، وأتذكّر على سبيل المثال، أنني أكثر من مرة ونحن فى انتظار «مقابلة الوزير»، كنت أتجاذب أطراف الحديث مع المهندس المعماري المبتكر حسن فتحي. وبقدر الإمكان كان الوزير حريصاً على أن يلقاك فى الموعد المحدّد بالضبط، فإذا دخلت إلى مكتبه للقائه ستجد نفسك تتحدّث إليه بينما يتردّد فى الخلفية أصداء موسيقى خافتة. ولا مناص من الاعتراف بأن ما كان يتم إنجازه خلال تلك الفترة فى مرافق الدولة المختلفة دون مشقّة هو النذر اليسير. ولكن فى هذا الموقع الفريد، بدت لى الأمور ـ للوهلة الأولى ـ تجري بسلاسة فى شتى الاتجاهات فى وقت واحد. إنه شئ شبيه بالسحر حين يلوّح المايسترو الساحر بعصاه، فإذا الأهرامات ـ على سبيل المثال ـ التى عشقها الجميع فى صمتها الصخري لآلاف السنين، تبدو فجأة تحت الأضواء الغامرة، محاطة بأصداء الموسيقى وكلمات وافدة من الماضى السحيق، تتحدّث إلينا فى عروض الصوت والضوء التى استحدثها د. ثروت عكاشة فى مصر... وظهرت إلى الوجود فرقة الأوركسترا السيمفوني الجديدة التى تعزف أعذب المقطوعات الموسيقية الشهيرة بدءاً من أعمال «ألبينوني» إلى «ڤيردي». ولأول مرة فى مصر، وعلى خشبة دار أوبرا القاهرة، بدأ الشباب الموهوبون أداء رقصات الباليه الكلاسيكية، ويبدعون إلى جوارها تصميم عروض باليه مصرية صميمة قائمة على رقصة التحطيب وأساطير «إيزيس» و«ست». وتحت رعاية خبراء السيرك الروسي، انتقل لاعبو الأكروبات والمهرّجون فى السيرك المصري إلى أسوان والأقصر والأسكندرية، لتقديم عروضهم المثيرة للكبار والصغار. أما قوافل الثقافة التى كان الوزير يقودها بنفسه أحياناً، فكانت تخترق سحب الغبار فى طريقها إلى أقاصي قرى الدلتا والصعيد، مزوّدة بأجهزة العرض السينمائي والفرق المسرحية والمكتبات المتنقّلة، لتقديم خدماتها إلى أناس لم يعرفوا هذه المتع من قبل.



فى هذا الإطار الجديد، تحرّكت عجلة الثقافة فى مجالات واسعة من أجل الجميع، وكان

من الندرة بمكان أن يُصاب أحدٌ بالإحباط. ووراء هذه الحيوية والحماسة الثقافية التى تتحقّق تحت رعاية رجل واحد، كان الهدف المعلن هو السير على طريق الامتياز على المدى البعيد، وليس تحقيق مجرد إنجازات سريعة وضئيلة الأهمية. كان نوعاً من الثقافة لا تعرف الحدود وتتجاوز كل العراقيل، فقد استدعى الوزير العديد من المبدعين إلى مصر، لتضفير إبداعاتهم فى النسيج الثقافى الموجود. الروس للباليه والسيرك، ومبدعون من فرنسا والمجر وكندا، انضموا جميعاً إلى المدار الثقافي الذى رسمه الوزير لتجديد وإثراء ثقافة مصر الخاصة. كنت تستمع فى لحظة ما إلى السيِّر الشعبية الوافدة من صعيد مصر، وفى اللحظة التى تليها تسمع «أوراتوريو المسيح» لهيندل فى قاعة «سيد درويش للإستماع الموسيقي» الوحيدة فى الشرق الأوسط التى شيّدها هذا الوزير.

أنا ــ شخصيا ــ تم استدعائي من كندا.. أحد مراكز صناعة الأفلام التسجيلية فى العالم، وعند وصولي عملت مع فريق مصرى فى البحث عن مصادر النهرين الأبيض والأزرق، فعلى مدار سنوات سابقة، حاول الكثيرون إطلاعنا على قصة النيل الأبيض، ولكن أحدا لم يحاول قط أن يعبّر لنا سينمائياً عن أهمية النيل الأزرق، مصدر فيضان النيل السنوي فى مصر الذى لم يكوّن التربة المصرية فقط، بل كان وراء أول حضارة فى تاريخ البشرية. وتحت رعاية الوزير الحريص على الاتصال تليفونياً كل أسبوع للاطمئنان على سير الأمور ــ وهو سلوك غير معروف اتباعه عند الوزراء السابقين عليه أو اللاّحقين ــ رصد فيلم «ينابيع الشمس» التسجيلي ليس سمات مصر التاريخية فحسب، بل وبعض الأحداث المهمّة التى شهدتها مصر خلال الستينيات مثل بناء السد العالى. وللأجيال القادمة جرى تسجيل مشاهد آخر فيضان للنيل تتعرّض له مصر بعد ملايين السنين من فيضانات النيل، من لحظة سقوط الأمطار الموسمية على قمم المرتفعات الإثيوبية، ثم متابعة الفيضان الهائل وهو يندفع عبر شرق السودان إلى مصر، ثم إلى القنوات الحديثة الإنشاء للسد العالي فى أسوان. فى تلك الأيام، إلى جوار الكثير ممايجري من أحداث كان ذلك النشاط شيئاً جديداً وغير متوقّع، ولم يكن مايتحقق دائماً عملية إبحار سهلة، فمعظم الإنجازات الثقافية تم تحقيقها فى مواجهة إحباطات وعراقيل بيروقراطية شبه يومية. أتذكر أنه فى أحد الأيام، تم استدعائي على عجل عن طريق سكرتارية الوزير للقائه. وعندما دخلت إليه لم أسمع أصداء الموسيقى هذه المرة، لكنه بادرني بقوله إنه سيلتقي وزير المالية فى المساء، وطلب منى الإسراع إلى مؤسسة السينما لمعرفة المطلوب من العملة الأجنبية لإنهاء فيلم النيل، فلقد تعثّر إنجاز الفيلم لعدّة سنوات بسبب نقص العملة الأجنبية. وأسرعت إلى المؤسسة لأعرف ماهو المبلغ المطلوب، ولكني قوبلت بإجابة فظة : «من هو الذى يريد أن يعرف؟» ــ فلقد كنت بالنسبة إليهم مجرد مخرج الفيلم ــ وهذا لم يكن كافياً فيما يبدو لأن أعرف! قلت : إنه الوزير. ولاتدع الخيال يشطح بك فتتخيّل أن هذه الإجابة كانت كافية لتهدئتهم.. فحتى ذلك لم يؤد

إلى تحديد الرقم. وقيل لى مرة أخرى بفظاظة : «سنقوم نحن بإبلاغه». أسرعت عائداً، والوقت يجري، وكتبت مذكرة للوزير أقول فيها: «لقد حاولت وليس فى استطاعتي عمل المزيد».
وخلال دقائق ظهر الوزير وقال : «سيبلغوني المطلوب فورا». كان دائماً صريحاً معك بطريقة شخصية ومباشرة كأنه يتحدث مع أحد أفراد أسرته. كان يتصرّف بحسم من وحي اللحظة فيما قد يبدو لأول وهلة مسألة قليلة الأهمية، مثلما حدث عندما وجد ابنيْ سائقه يجلسان إلى جوار والدهما فى المقعد الأمامي للسيارة فرحين بنزهة اليوم وهما يتجوّلان فى مختلف أنحاء المدينة. عندما رأى الدكتور عكاشة الطفلين قال لسائقه : «لماذا لاترسل ولديْك إلى مدرسة الباليه الجديدة وترى رأيهم فيهما؟». وهذا مافعله الأب السائق. وبعد سنوات طويلة، وتحت إشراف الخبراء الروس، نجح الطفلان حسن شحاته ورضا شحاته إلى جوار المبدعة ماجدة صالح والعديد من صغار الراقصين والراقصات فى إثارة دهشتنا وإدخال البهجة على نفوسنا بأدائهم شبه المعجز لرقصات الباليه الكلاسيكية.

ويعتبر إعداد فيلم «النيل» مثالاً وافياً وملخّصاً لعملية النسج الدقيقة لمختلف الجدائل الثقافية كى تغدو شيئاً جديداً ذا أهمية دائمة.. فهى تشبه إلى حد ما حصاة أُلقيت فى بركة مياه راكدة مفجّرةً دوائر متتالية ومتّسعة أبدية من الأمواج... لقد أُلقيت الحصاة عند استدعائى إلى مصر من كندا وبدء عملى مع فريق الفيلم من المصريين. ومع انتهاء التصوير، جاء «آلدون راثبرن» من كندا حاملا نص الموسيقى التصويرية التى أنجزها خصيصاً للفيلم وعزفها أوركسترا القاهرة السيمفونى الحديث. كانت هذه أول مرة تعزف فيها الفرقة الوليدة مثل هذه النوعية المركّبة من الموسيقى المطلوبة لفيلم بمثل هذه الفخامة. وكان قائد الفرقة حينذاك هو اليوغوسلافى «چيكا زدراڤكوڤيتش» الذى أثبت مهارته وخبرته العالية فى قيادة الفرقة أثناء تقديمها للموسيقى التصويرية. واستخدم راثبرن أيضاً كورال الأطفال القبطي بقيادة منار أبو هيف زوجة السّباح المصرى العالمي عبد اللطيف أبو هيف لغناء بعض المقاطع الفرعونية فى موسيقاه التصويرية. وسواء أدركنا ذلك فى حينه أو لم ندركه، فإن كل هذه العناصر المختلفة، التى تتابعت فى دوائر متداخلة جاءت متطابقة مع هدف الوزير للارتقاء على امتداد جبهة ثقافية واسعة.

فى إحدى لحظات الذّروة، وفى مشهد واحد من فيلم النيل يستغرق عرضه أقل من دقيقة، نكتشف كيفية تداخل العديد من الخيوط معاً. كانت هذه اللحظة فى الفيلم، حينما تراجعت ظلال الليل بسرعة خلف المرتفعات الموجودة وراء معبد حتشپسوت الشهير فى البرّ الغربى لنهر النيل بالأقصر. وهذا الحدث الذى لاتكاد العين تلحظه ويستغرق حوالى ساعتين لحدوثه فى الواقع، تم تسجيله بوسائل السينما السحرية فى زمن قدره ٢٠ ثانيةٍ فقط.

وكنت قبل حضوري من كندا إلى مصر قد انتهيت من فيلم قصير صنع بتقنية تصوير حديثة هى التصوير المختصِر للزمن[١]، والذى كنا من أجلها قد صمّمنا كاميرا «التصوير البطئ

وتدرّبنا على كيفية استخدامها، وقد قمت بنقل هذه التقنية الجديدة فى صناعة الأفلام إلى المصوّر المصري الذى عمل معى وهو حسن التلمساني. ونعود إلى الفيلم لنرى قرص الشمس الضخم يشرق منطلقاً من بحار سحب الفجر والسُّدم، ثم تتراجع الظلال من فوق المرتفعات خلف المعبد أسرع من قدرة العين البشرية على اكتشافها.. وفى هذه اللحظة... وبينما تتجلّى هذه المشاهد، يصاحب قرص الشمس الصاعد صوت أنثوي فرعوني بأنشودة مصرية تاريخية: [الفرعون الخالد استيقظ].

دعوه يصل إلى الشمس
دعوا الفرعون يصعد بصحبة الفجر،
يتبعها.
أيها الإله الجميل لكل صباح
تشرق أبداً فى طريق الخلود
بضيائك يستطيع الإنسان أن يرى،
ومن ينابيعك يجئ النهر
مُدْخلاً البهجة إلى قلوبنا.

وفى هذه اللحظة بينما تشرق الشمس ويتردّد الصوت الفرعوني متحدّثاً يعزف أوركسترا القاهرة السيمفوني موسيقى آلدون راثبرن التصويرية يصاحبها كورال منار أبو هيف بالتزامن مع الصورة لنصل إلى الذروة الدرامية والشمس تصعد صوب السماء. ويستغرق المشهد كله حوالي ٣٠ ثانية. وفى مشهد آخر من الفيلم، يردّد الكورال العادي نشيد «بلادي بلادي» مصاحباً لمشاهد بناء السد العالي. ويحدث قطع تداخلى لهذا المشهد للحظة واحدة قصيرة، حيث تتردّد أغنية السّاقية التى سمعناها فى بداية الفيلم والتى يشدو بها أحد الأطفال، لتتردّد أصداؤها عالية فى القنوات العملاقة للسد العالي.. إنها نموذج للارتقاء المندمج للثقافة القديمة والحديثة على جبهة واسعة الآفاق.. تم التخطيط لها بدقة ليكون مصيرها البقاء لزمن طويل.



فى أحد الأيام، وقبل ترك الوزير لمنصبه، اجتمعت به فى مكتبه، وبدون ترداد أصداء الموسيقى هذه المرة أيضا، إذا هو ينقل إلىّ رغبته فى إنتاج فيلم يحيي ذكرى العمل الهائل الذى تقوم به مصر ومنظمة اليونسكو لإنقاذ معبدىْ أبو سمبل من وسط المياه المرتفعة خلف السدّ العالي، وأضاف : «هذه المرة سأشارككم فى إعداد الفيلم». تم وضع الخطط لإنتاج فيلم مدته ٣٠ دقيقة يحمل اسم «الأعجوبة الثامنة». ولقد كنت مؤمنا بأن القدماء لو عرفوا بأمر المياه التى غمرت معبديْ أبو سمبل، لأضافوا عملية قطع أحجار المعبدين وإعادة تركيبها إلى قائمة

عجائب الدنيا السبع التى تتصدّرها أهرامات الجيزة. تم الاتفاق على أن يبدأ الفيلم بعمليات نشر وتقطيع حجارة المعابد، وينتهي بعمليات إعادة التركيب الشاقّة والمرهقة، عن طريق الروافع والأوناش الضخمة على أراضى مرتفعة بعيدا عن مياه النيل التي يعلو منسوبها. وبين مشاهد البداية والنهاية كلّف الوزير الفنان حسين بيكار بإعداد حوالى ٩٠ لوحة تصوّر درامياً الطريقة التى تخيّل بها رمسيس الثاني ومهندسوه نحت المعابد فى قلب الجبال، باستخدام الأدوات والتكنولوجيا المتوفرة حينذاك. يعقب ذلك مشهد إبحار الفرعون فى النيل قادماً من طيبة فى مركبه لحضور الاحتفال الضخم بافتتاح المعبدين، بالطريقة التى تصوّرنا حدوثها منذ ٣٤٠٠ سنة. وكانت هذه مهمة تاريخية ضخمة تلك ا لتى كلّفنا بها حسين بيكار، وتتطلب إجراء الكثير من الأبحاث فى التاريخ الفرعونى وتشييد وزخرفة المعابد والملابس والأطعمة وكل تفاصيل الحياة اليومية فى تلك الأيام البعيدة. وأخيراً، انتهى بيكار من إعداد رسومه، ونشرناها على الأرض فى مكتب الوزير لمناقشتها قبل أن نبدأ العمل شديد التعقيد فى تحريك هذه الصور الثابتة بكاميرات الرسوم المتحركة فى أحد استديوهات روما بمساعدة مؤسسة «تكنيكولور – روما».

وتضمّن السيناريو عملية مزج بين المشاهد التى تصوّر الرسوم الموجودة على جدران المعبد الأول التى ترصد معركة قادش الشهيرة، وبين رسوم بيكار. وتجري هذه المشاهد مصحوبة بالموسيقى التصويرية الفريدة التى وضعها «ماريو ناستشيمبيني» المتخصّص فى موسيقى المعارك والقتال.. الخ. والجدير بالذكر أن ناستشمبينى هو أيضاً واضع الموسيقى التصويرية لفيلم شادى عبد السلام «ليلة إحصاء السنين». وقد تم الاستجابة لرغبة الوزير بعرض فيلم «الأعجوبة الثامنة» فى العرض الأول له فى السينما التى تحمل اسم رمسيس والقريبة من موقع المتحف المصري الذى يضم فى إحدى قاعاته مومياء الفرعون رمسيس الثاني. ولا أدرى لماذا كان رمسيس الراقد بهدوء فى جناح المومياوات يبدو لي دائماً كما لو كان فى غرفة الرعاية المركّزة! وبعد انتهاء أسبوع العرض المقرّر، تم مدّ عرض الفيلم بسبب الإقبال الجماهيري لمدة شهر آخر.. وأتذكّر ماحدث ذات صباح، ومسّ شغاف قلبى عندما كنت واقفاً فى دار العرض، أتابع عرض النسخة العربية للفيلم.. وبسبب الظلام الدامس، تابعت عيناىْ أحد عمال النظافة بالسينما بينما لم يرني هو عندما توقّف عن عمله ووقف يتابع مشاهد الفيلم مثلي... وعندما انتهى العرض استأنف العامل ما كان يفعله، مردّدا لنفسه «كويس، أوى، أوى». وأدركت لحظتها أن أى إنسان حينما يتاح له الاطلاع على عظمة تاريخه وحضارته الموروثة، فإنه يستطيع أن يفيها حقها من التقدير.. وهذا ماثبت بوضوح فى مهرجان الاسماعيلية الأخير، حيث تأكد أن فيلم «ينابيع الشمس» مازال مواكباً للعصر وقادراً على تحريك مشاعر الأجيال الجديدة.. ومن المؤكد أن مصر مدينة بالكثير لسياسات الدكتور ثروت عكاشة ذات المدى الاستراتيجي البعيد الرامية ليس إلى تحقيق إنجازات متواضعة، ولكن إلى بلوغ القمة.

ومما يثير الشجن والأسى معاً، أنه على عكس فيلم «ينابيع الشمس»، الذى مازال بعد ٢٥ عاماً يثير حماس الأجيال الجديدة من المصريين، فإن فيلم «الأعجوبة الثامنة» بعد كل الجهود المضنية التي بُذلت فيه قد تبخّر فجأة فى الهواء؛ حيث اختفت جميع مواد الفيلم من موسيقى وشرائط صوت وأفلام نيجاتيف ونسخ سواء بالعربية أو الإنجليزية. ويمكننا أن نقول إنه اختفى ولم يعد له أثر!!

وبعد، فمنذ انتهت الأيام الحافلة بالأحداث الجسام فى الستينيات، والوزير السابق يداوم فى داره بالمعادي، على العمل فى درّة إنجازاته الثقافية بعمله الخارق فى كتاب «تاريخ الفن» باللغة العربية متضمّناً ٢١ جزءاً، شارحاً للأجيال العربية التى لم تولد بعد، التطور الذى جرى عبر السنين لفنون التصوير والنحت والمعمار.. إنه مشروع ثقافي بعيد المدى لا مثيل له، ويجري العمل فيه ـ كالعادة ـ فى إطار مسعاه لبلوغ القمة... وبينما يوشك العمل فى الجزء الأخير من مجلدات تاريخ الفن على الانتهاء، مازال أوركسترا القاهرة السيمفونى يعزف موسيقاه بعد ٣٠ عاماً من تأسيسه، ومازال الراقصون والعازفون يقدمون لنا أعمالهم... لقد أوشك العمل «الهرقلى» الخارق على الانتهاء.. ومازال الفائز فى السبّاق بعد كل هذه السنوات من العمل الفنيي والجهد الشاق فى انتظار تتويجه بأكاليل الغار.

الهوامش :

(١) Time-lapse Cinematography التصوير المختصر للزمن أو التصوير على فترات هو أقصى أنواع التصوير السينمائى سرعة، ويستخدم عادة فى الحصول على صور متحركة لعملية بالغة البطء مثل نمو النبات أو الزهور، أو غروب الشمس أو حركة السّحب. وفى هذه الحالة يجري التصوير صورة صورة، وتفصل بين كل صورة والصورة الأخرى فترة زمنية طويلة، ويعرف أيضا باسم التصوير البطئ، أو التصوير صورة صورة، والكاميرا التى تستخدم فى مثل هذه العمليات مزوّدة بمعدّات خاصة. «معجم الفن السينمائى، أحمد كامل مرسى ـ د. مجدى وهبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣».

معه بالقرب الحميم

حازم هاشم

ليس مَن سمع كمن رأى ، وليس من تخيّل كمن اقترب ، ومَن صادق غير من تعرّف ، والعشْرة والمعايشة لاتتيحهما اللقاءات المتباعدة والحوار العابِر المتقطّع. وخلال سنوات طويلة انتظم اللقاء بينى وبين الدكتور ثروت عكاشة، تأملته ما استطعت التأمل، وكنت - ومازلت- الصديق المحبّ بالقرب الحميم ، عايشته فى عِشْرة طيّبة، وعرفت عنه - ومنه - الكثير، بعد أن وثق بى فأصبح منّى الأب وأخ الصّدق، وهو الكتاب المفتوح الذى أطالعه كلما التقينا فيضيف لى، وأشعر أن كتابه الإنسانى المفتوح هو درّة كتبه التى تفضّل فأهدانى إيّاها واحداً بعد الآخر كلما صدر منها جديد.

وقد اخترت أن تكون مهمّتى فى هذا المقال أن أرسم للدكتور ثروت عكاشة لوحة من قريب ، زادى صدقٌ فيما عزمت عليه، ولست أحب أن يضبطنى أحد فى هذا المقال متلبّساً بالنفاق أو المبالغة فى المجاملة ، خاصة إذا كان هذا واحداً من الذين عرفوا ثروت عكاشة واقتربوا منه فلست وحدى منه القريب . حسبى أننى أقرّب الصورة كلما استطعت ذلك ، مادمت واثقاً من أننى جدير بأن أرسم اللوحة دون سواى.



شأن كل البشر، لكل شخصية مفتاح ، وهذا درس قديم تلقّيته من مطالعتى لكتب المفكّر الشامخ الراحل«عباس محمود العقاد» التى تناول فيها الشخصيات العبقرية عمر بن الخطاب و«أبو بكر الصديق» وغيرهما من هذه الشخصيات ، فأول ما ذكره العقاد فى مؤلفاته هذه أن لكل شخصية مفتاحاً.

وشخصية الدكتور ثروت عكاشة مفتاحها المثالية، فهو يتوخّى دائما أن يكون الشخص المثالى فى غير تصنّع أو تكلّف، إذ هو مؤمن بما ينبغى أن يكون، ويحب ألاّ يجرى أمر من الأمور كيفما اتفق. لهذا تتخلّل أحاديثه دائما عبارة «كان المفروض أن يكون كذا» ، أو عبارة« «لم يكن لائقا غير ذلك» ، ولأنه يحب أن يفعل «ما ينبغى عمله» فهو يتصور أن بإمكان الآخرين أن يفعلوا ذلك، لايصرفه عن اعتقاده هذا تعلّل الآخرينِ واعتذارهم بأن هناك متغيّرات قد ألمّت بالناس على الصعيد الاجتماعى مثلا، ولأنه يخشى أن تخدْش مثاليته فهو ينأى بنفسه بعيدا عن مجاراة الآخرين ومتغيّراتهم. ومن أدبياتِ مثالية الدكتور ثروت عكاشة نشدانه الكمال، يغالبه الظن دائما بأن هناك فى جهده نقصاً لم يستكمل، وحتى يكتمل عمله فهو يجشّم نفسه وطاقته مالا قبل لكثيرين به، ومهما كانت مطامنة الآخرين له بأن عمله قد اكتمل. وعلى مَن يعمل معه أنَ يجاريه فى هذا الإلحاح المثابر على طلب الكمال، ولابد أن يكون هذا من المحبّين

لثروت عكاشة ، لأن أعماله دائما غير عادية، وجهده غير مسبوق، وفى سبيل بلوغه كمال ما ينجز لاينَى ولايَكَلّ، واضح القصد فلا لفّ ولادوران ، لايضنّ بجهده الشاق ولايحب منك أن تكون به ضنينا، أعذار الآخرين أمامه مقبولة فقط إذا وقرت فى نفسه جدّية هذه الأعذار، وهو أول العالمين بأن بلوغ الكمال عسير!، ولكنه يرى أن من شرَف الإنسان أن يبذل المحاولة ماوسعته الطاقة، ساعته الداخلية تضبط مواقيت حركته الدائبة، وإيقاعه المنضبط يصرّف الأمور بنظام صارم، وشأن كل المثاليين لا يكافئ نفسه إلا بعد الفراغ من جهد وإنجاز، يحب أن ينال ما يستحق من التقدير، ولايطالب بما يتجاوز حقه، لكنه لايرضى فيه بالنقصان.



طلبُه الكمال ومثاليته جعلته فى حالة من الوسوسة الإيجابية التى تُسْلمه إلى حالة قلق دائم، وليس من قبيل المصادفة أو العادة أنه يستخدم فى الكتابة القلم الرصاص، فهذا النوع من الأقلام فقط هو الذى يسعف وسوسته الإيجابية التى تسفر عن تعديل وتبديل فيما كتب، ويتذكر د. ثروت عكاشة مرجعاً يفيد بإضافة أو إيضاح، فلا يتردد على الفور فى العودة إلى ماخطّه ليضيف ويوضّح، ويقتضى هذا بالطبع المزيد من الجهد ، لكن هذا آخر ما يبخل به د. ثروت على نصّه. هو الصابر فى انتظار صورة أرسل فى طلبها إلى آخر بلاد الدنيا تخدم الموضوع الذى فرغ من كتابته. قد يفاتحه البعض – وقد تأخر وصول المطلوب – فى التخفّف من هذه الصورة خاصة أن غيرها تفى بالغرض ، لكن الذى ينصح بذلك – مهوّناً من شأن الصورة– لايدرى أن د. ثروت عكاشة لن يقبل اتهامه لنفسه بالتقصير فى الحصول على الصورة فيما لو استجاب لناصحه، ولابد أن تنعكس وسوسته الإيجابية على الآخرين بالضرورة، إذا تعلّق عمله بأعمالهم، فهو يستدرجهم إلى إيقاعه، ويحرّضهم على بعض من قلقه، وهم لايملكون إلا مشاطرته كل ذلك لأن حجّته قوية فى إقناعهم بأن ما سعى إليه هو الأفضل، مهما شقّ عليهم الجهد باختلاف طبائعهم أو لعجزهم، فقد أدار عجلته وأطلقها، وعلى من يحبّه أن يلاحقه ويلحق به، فالمحبّون فقط هم الذين يمكنهم ذلك.



وقد التقت طبيعة د. ثروت عكاشة الملتزمة المنضبطة مع دراسته العسكرية وعمله ضابطاً فى الجيش، فلا شك أنه كان ميسَّرا لتحمل أعباء الحياة العسكرية بما تنطوى عليه من صرامة واستقامة وانضباط، وقد ظل الضابط فيه حتى الآن، ومازال فخورا بأنه كان من ضباط سلاح الفرسان. واعتزازه بعسكريته لايرى بينها وبين كونه مثقفا كبيرا أى تناقض، بل هو يرفض مجرد الإشارة إلى هذا التناقض الوهمى حتى لو جاءت هذه الإشارة فى معرض تقريظه والثناء

عليه وعلى إنجازاته الثقافية الشامخة. إذْ هو ينبرى لصاحب هذا الثناء على الفور نافياً أى تناقض، ويأخذ فى ضرب الأمثلة من حياة مشاهير القادة العسكريين فى العالم ممن كانوا على ثقافة واسعة عميقة لم تذهب بها عسكريتهم، بل ويهيب ثروت عكاشة بمحدّثه وبالجميع أن يفخروا برجالات الجيش لأنهم – على عكس هذا الشائع المتواتر– على ثقافة حقيقية، وهم لايستطيعون النهوض بأعباء واجباتهم كما ينبغى دون هذه الثقافة. وأما إنتاج الثقافة فهذا شئ آخر، تمكّن منه هو وغيره من بعض العسكريين فى العالم، وليس من المفترض أن يكون كل المثقّفين العسكريين منتجين للثقافة. هذا هو اقتناع ثروت عكاشة، وهذا هو الذى جعله رجل الجيش والثقافة معاً، ولاتناقض بالمرة، بل النموذج قد تكرر ويتكرر هنا وهناك، وأما التفرّد فهذا شئ آخر.



أستشعر منه اعتذارا نبيلا دائما لأسرته تشى به بعض أحاديثه لى فى جلسات الصفاء، وقد تفصح عنه بعض الكلمات التى حملها إهداء كتبه فى هذا الكتاب أو ذاك إلى الابن أو الإبنة أو رفيقة الرحلة أو الحفيد، فالمهام والمناصب التى أسندت إليه وهو الضابط ورجل الثورة والملحق العسكرى والسفير والوزير مرتين قد سرقت أحلى سنوات العمر، وجارت على حقه فى أن يَسْعد بالقرب الحميم من الأسرة وأن تَسْعد به!، بل هو يشعر أنه مازال فى ذمّته حق من الوقت لهؤلاء، ودينْ يسعى جاهدا للوفاء به كلما استطاع. لقد كان الواجب عنده فوق كل اعتبار، وجسامة المسئوليات حتّمت عليه أن تكون الأولوية دائماً للعمل، خاصة أن هذا العمل قد ارتبط بالبُعد عن الوطن لسنوات وسنوات ، حتى إذا أصبح وزيرا لثقافة مصر مرتين كانت طموحاته فى بناء هذه الصروح الثقافية – التى أصبحت علامة عليه وأصبح علامة عليها – تأكل كل الوقت!، هذا هو السر فى الاعتذار النبيل الدائم للأسرة، والترجمة العملية لهذا الاعتذار تتبدّى فى هذه السعادة الغامرة التى تلفّه وهو يجالس الأبناء والأحفاد، بل هو فى حالة ترقُّب دائم لزيارة الابن الذى شاء قدره أن يعيش ويعمل بعيدا عن الوطن، فهو المحتشد بكل جوارحه ووقته حتى يكون بالكامل مع الإبن طوال مدة الزيارة، يصحبه أنَّى ذهب، ويفيض عليه بأبوّته وحنانه للأحفاد.



وهذه نصيحة دائمة تأتيه من أقرب وأحب الناس إليه، شقيقه وصديقه عالم الطب النفسى أحمد عكاشة. إذا ماحلّت بالدكتور ثروت حالة من الغضب والانفعال العنيف، فهذه حالة تتعب القلب وتلهب الأعصاب وتجعله فى إحساس ببعض الآلام العضوية، التى تضيف معاناة على معاناة الدكتور ثروت الأصلية من بعض الأمراض التى أصبحت ترافقه من سنوات. ينصح د. أحمد عكاشة شقيقه الأكبر بأن ينأى بنفسه عن مواضع الانفعال والضيق، والشقيق الأصغر

يعلم مقدما أن د. ثروت عكاشة لن يفعل!، لأنه إذا حاول ذلك، مجرد المحاولة، لن يكون نفسه. تحكي له عمّن غدر بصديق له أو تنكّر لوعد أو خان، تتصاعد دهشة د. ثروت البالغة البراءة سائلا إيّاك غير مصدّق!، فهو يود ألاّ يكون ماوقع صحيحاً، وأنت تهوّن عليه وتهدّئ من روعه معتذراً بأن هذه أحوال الدنيا الحالية، وأن الناس قد اعتراها تغيير حاد فى الطبائع والنفوس، تنتابه انفراجة راحة بعض الشيء، فعكوفه على عمله يقيه الكثير من تصاريف الحياة ومتغيّرات المجتمع، ولكنه سرعان ما يكتشف أنه لن يستطيع تجنّب كل ذلك مادام يحيا وتتعلق أعماله بالآخرين. أما حالة الغضب العنيف التى تملأه بالاحتجاج والرد والانتقام فلا بد أن يعانيها ساخنة مشتعلة إذا استشعر الإهانة والإساءة من أحد لا يتوقّع منه ذلك، ومادام ضميره قد اطمأن إلى أنه على حق وأنه كان مسالماً لم يفعل ما يستوجب الإهانة والإساءة من الآخرِ، مادام ضميره قد اطمأن إلى ذلك فلا يهدأ حتى يردّ، وينتفض فيه هذا المحارب الذى يأبى أن يهزم فى معركة الكبرياء والكرامة.



يمكننى أن أقرر أن د. ثروت عكاشة واحد من كبار المستثمرين للوقت والجهد والظروف، فكيف كان ذلك؟، ها هو فى بواكير ثورة يوليو ١٩٥٢ يرى شركاء الثورةِ إبعاده ملحقاً عسكرياً فى باريس، فلا يجد غضاضة فى ذلك، بل ويتحوّل بهذا الإبعاد إلى إنجاز يحسب له. فقد أخذ نفسه فور وصوله إلى هذه العاصمة الثقافية العالمية بالشدّة، عليه أن يتعلم اللغة الفرنسية وقد فعل، وبدأ يجوس فى مسالك هذه المدينة ودروبها كى يعرف الإبحار فى مياهها الصاخبة، فالمهمة التى كلّف بها تحتاج الكثير من الجهد والمعرفة والعلاقات. لم يذهب ضحية الإحساس بأنه مُبعد مغضوب عليه حتى يركن إلى الدّعة، يطوف بالمتاحف والمعالم والمكتبات، وتستجيب نفسه لرغبته فى أن يكون طالب العلم الباحث الدارس، ويمضى به تحصيل العلم جنبا إلى جنب فى توازن محسوب لايخلّ بواجبه كدبلوماسى عسكرى لمصر، بل ويمكنه فى هذا الجانب تحقيق إنجازات كبيرة بعد أن أصبح له هناك العديد من العلاقات التى تقدّم له خطة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ قبل الهجوم، فيخطر بها قيادته فى القاهرة التى تحسّبت للغزو الوشيك الوقوع. وقد ظلت بنية علاقات د. ثروت عكاشة فى العاصمة الفرنسية قاعدته الأساسية فيما بعد وهو سفير مصر فى روما بعد ذلك بعام واحد. هذه ظروف استثمرها مع الجهد والوقت يحصّل العلم حتى الحصول على درجة الدكتوراه. ومازال ثروت عكاشة هذا المستثمر الكبير للوقت والجهد والظروف حتى الآن، وهو لايسمح لأحد أن يبدّد وقته، ولايخطر بباله أن يضنّ بالجهد، وعقله دائب العمل فى تحليل الظروف المحيطة به ليجعلها كلما أمكنه ذلك مواتية لإنجاز مثمر.



لحسن الحظ - وسوئه فى آن واحد- أن الله لم يخلق لنا سبيلاً إلى المعرفة إلا التجربة الإنسانية، وهذا مايدفع د. ثروت عكاشة دائما إلى الإقدام فى شجاعة على خوض التجربة، إذا كانت ناجحة تهلّل وشعر بالرضا، أما إذا كانت التجربة فاشلة فإنه لايكابر فى الدفاع عن هذا الفشل. تحذّره أنت من شخص فيسمع منك، وهو- بالمناسبة- ليس من الذين يمكن للناس الاقتراب منه بسهولة، فعنده ألف اختبار واختبار لك حتى يجيزك عنده من الأصدقاء المقرّبين الكاسبين لثقته، تحذّره من الشخص فلا يتعامل معه على أساس من تحذيرك، بل له ما يبديه هذا الشخص نحوه من المعاملة الراقية الحسنة، حتى إذا ماوقع من هذا الشخص المحظور، حمل إليك د. ثروت عكاشة فجيعته فيه، قائلا ببساطة «أنت على حق. أنا غلطت» !، ولكنه لايحب منك أن تعيّره دائما بأنه قد أخطأ، فهذه صفحة قد طواها فلا تحاول أن تجعل ماكان فيها حائط مبكى أو فرصة لتزكية نفسك برأيك الذى أبديته في هذا الشخص. واعلم أن د. ثروت عكاشة يضيق بالملحاح، إذا كانت لك حاجة عنده فثق أنه يدير الأمر فى رأسه حتى يستجيب لما طلبت، وسيبذل قصارى جهده لمعاونتك فلا تثقل عليه بالإلحاح، وإيّاك أن تأخذ منه شيئا بسيف الحياء، لأنه لن ينسى ذلك لك وإن تورّط فأعطاك، إنه يزورّ عن أصحاب النفوس الصغيرة عموما، وهو لايسمح لأحد بأن يقتحمه أو يستولى عليه. ولأنه عرف نماذج كثيرة من البشر وجرّب غدر البعض وحسنة البعض الآخر فإنه يستشفّ بالتجربة وقياساته الخاصة إن كنت من العابرين أو أن لك علاقة ممتدة معه، وربما كانت فراسته هذه فى عجم أعواد الآخرين من أسباب هذه الدائرة المحدودة من أصدقاء ثروت عكاشة.



والعام السادس بعد السبعين من عمره المديد ينقضى ومازال للدكتور ثروت عكاشة كل هذا الحضور المتوهّج فى عالم ثقافة مصر والعالم العربى. هو لايسعى إلى الضوء لكن أعماله تستدرج الأضواء، وليس أدلّ على عزوفه عن الأضواء أنه ذكر فى نبرة تحدٍّ للرئيس الراحل جمال عبد الناصر أنه لايمكنه أن يعطيه - أى لثروت - ما يتمنّاه!، وعندما اندهش عبد الناصر مما يقوله ثروت عكاشة إذ به يطرح تحدّيه على الرئيس « أمنيتى أن أكون عازف بيانو» !. وفى المرتين اللتين تولّى فيهما ثروت عكاشة منصب وزير لثقافة مصر كان راغماً لا تحدوه هذه الرغبة فى أى منصب!، بل هو كما ذكر فى مذكراته أنه استُدعى من الخارج وقد صدر قرار باستوزاره دون التشاور معه، فبدا لصديقه الكاتب الراحل يوسف السباعى وهو يصطحبه إلى مكتبه وكأنه تلميذ صغير يأخذونه إلى المدرسة للمرة الأولى !، لكنه كان مؤمنا - وقد شاء له قدره أن يكون هذا الوزير - بأن عليه أن يكون البنّاء الأول لثقافة مصر، يؤسس ويضيف هذه الصروح الثقافية والفنية التى لاينسحب عنها الضوء حتى اليوم، بل هو الوزير الطامح الذى يقدّم للقيادة حلمه الخيالى بإنقاذ آثار النوبة، ويثبت للقيادة والشعب أن من

الأحلام ما يتحقق !، لقد كان ثروت عكاشة صاحب هذه الإرادة العنيدة التى جعلته يستثمر الوقت والجهد والظروف وعلاقاته الدولية حتى أنقذ تراث الشعب المصرى من الغرق. وها هى الأضواء تلاحق أعماله ويتأكد حضوره الثقافى يوما بعد يوم وقد غاب عن السلطة كل هذه السنوات الطويلة. لم يقصد ولم يتعمّد - كما يؤكّد هو - كل هذا الحضور، ولكنه ظل - فقط - يعمل.



ومَنْ يعرف ثروت عكاشة معرفة حميمة لابد أن يلاحظ أن من صفاته الأساسية أنه مستغنٍ، مستطيع بنفسه لا بغيره، واثق من قدراته وطاقاته. ولعل هذه الصفة من أسرار استعداده الدائم للرفض والاعتذار والتعفّف والاحتجاج. فهو مؤسسة مستقلة فى كل الأوقات، وهو يؤكد استقلاليته كلما دعت الحاجة، فإذا كان منصب الوزير غُنْماً كبيراً يسعى إليه الكثير من الناس، فهو الذى يقدّم الاستقالة من هذا المنصب فى مرحلة لم يكن أحد من المستوزرين يجرؤ على مجرد التفكير فى ذلك!، ولأنه مستقل حقيقى فقد كان عدوا لكل الشلل والجماعات التحتية الضاغطة فى كواليس السلطة التى يتحمّل فيها ثروت عكاشة بعض المهام والمسئوليات، وتصرّح مذكراته التى لم يجادل أحد من معاصرى وقائعها فى صدقها أن ثروت عكاشة رفض أن يكون عضوا فى تنظيم سرى رأى البعض اختلاقه من التنظيم السياسى المعلن. وهو لايتملّص أو يراوغ حتى لايجاهر بالرفض، بل هو أصرح ما يكون مع القيادة السياسية فى رفضه للتنظيم أصلاً حيث لايجد أدنى حاجة إلى تشكيله السرى!، وخلال وجوده فى السلطة والمناصب لم يكن محسوبا على أحد، وليس له من سند إلا الأداء والعمل، يتعرض للتآمر والافتراء الخسيس عليه فيواجه حقراء الفتن والدسائس بثقة كبيرة فى النفس التى ليس لديها مايخجلها من المطاعن، وإذا أشفق من كل ذلك فليس على نفسه بل على الوطن. ولأنه صديق الغُرم لا الغنم فإنه يصارح القيادة بعد انفصال سوريا عن دولة الوحدة عام ١٩٦٠ بأنه قد آن الأوان لكى يتخلص النظام من شلل المنتفعين الذين أفسدوا حتى كان هذا الخذلان. وكانت القيادة تعلم أن ثروت عكاشة هو الكتاب المفتوح الذى يقول ماعنده لأنه مستغن، ويوم اسودّت الدنيا فى غروب العهد الذى كان ثروت عكاشة من رموزه، إذ به يظل على هذا الاستغناء مغلقا بابه عليه، ينتج ويعمل من خلال رصيد معرفى هائل، فجذوة الروح مشتعلة مازال فيها ومنها مايضئ ويبهر.



يتمتع د. ثروت عكاشة بمتانة أخلاقية تجعل منه رجل مواقف غاية فى الاستقامة والوضوح، وهى مواقف تنطوى على خصال أبعد ماتكون عن الطمع والانتهاز والانقلاب على الصاحب والرفيق، خذ مثلا موقفه عندما تعرّض لاختبار إيثار الغير عليه، وكان قائد ثورة يوليو الزعيم الراحل جمال عبد الناصر يستشعر الحرج فى اختيار ضم ثروت عكاشة إلى مجلس قيادة الثورة أو السيد حسين الشافعى

بدله، وعندما يواجه القائد ثروت عكاشة بأمر الاختيار يعفيه ثروت عكاشة على الفور من الحرج ويقدّم صديقه حسين الشافعى عليه فهو الأقدم فى سلاح الفرسان!، تنفرج أسارير القائد وقد تخلّص من الحرج بإيثار ثروت عكاشة غيره على نفسه !، ولابأس فى مثل آخر يضربه ثروت عكاشة لباقى رفاق ثورة يوليو، فعندما أرادت له عصبة الرفاق الإبعاد فى منصب خارج الوطن، إذ بزملاء ثروت عكاشة فى سلاحه يشهرون سلاح التمرّد والانقضاض على مَنْ أبعدوا ثروت عكاشة، وكان هو نفسه أول من رفض منهم ذلك، وأعلن أمام الغاضبين أنه لن يرفع سلاحه فى مواجهة الثورة التى ينبغى أن تظل بيضاء دون دماء!، وعن اقتناع بأن خدمة الوطن والثورة واجبة أيا كان الموقع وأينما كان. وهو الرافض - وهذا مثل ثالث - القبض على رفيق الثورة السيد خالد محيى الدين عندما فكّر قائد الثورة عبد الناصر فى ذلك بصوت عالٍ أمام ثروت عكاشة!. ووقت ارتفع شعار «تأمين الثورة» لايرضى ثروت عكاشة أن يؤدى ذلك إلى ظلم الناس، وكان فى إمكانه أن يسكت عن ذلك وقد سكت أغلبية الرفاق، وفى وزارته الأولى للثقافة تعتقل بعض الأجهزة كاتبا ومفكّرا كبيرا هو المرحوم د. لويس عوض، وكان الوزير قد أقنعه بأن يترك عمله فى الجامعة السورية ليعمل معه مستشاراً ومديرا للثقافة، ويشعر د. ثروت عكاشة بالتزامه الأدبى الأخلاقى عن فك أسر د. لويس عوض، فيدقّ من أجل ذلك كل الأبواب بادئاً بباب رئيس الدولة وحتى أبواب معاونيه حتى يُفرج عن لويس عوض. وهذا موقفه الفريد فى حماية أديب كبير راحل هو يحيى حقى، الذى كان يعمل معه فى وزارة الثقافة، ولم يكن من ذنب ليحيى حقى سوى أنه كان ضمن ثلاثة رجال سجّلت الأجهزة لاثنين منهم سباً وشتماً فى قائد الثورة رئيس الدولة، ولم يشارك يحيى حقى فى وليمة الشتم، فتكون هذه ذريعة ثروت عكاشة فى ألاّ يُسجن يحيى حقى، ويناشد الرئيس الغاضب أن يترك له أمر الأديب الكبير يعالجه بنفسه، بل هو يذهب فى هدوء ويدعو إلى مكتبه يحيى حقى، ويدبّر له مهام جديدة فى الوزارة يبتعد به عن دائرة الضوء والتواجد حتى يمرّ غضب الرئيس !، ويستجيب يحيى حقى لما طلبه الوزير ليتولى مهامه الجديدة دون أن يطلعه الوزير ثروت عكاشة على الأسباب الخفية وراء كل ذلك!

ولأنه رجل مواقف فإنه يكنّ احتراما لمواقف الآخرين، وها هو يفاتح المفكر الكبير د. فؤاد زكريا فى رغبته أن يتولى رئاسة أكاديمية الفنون من منطلق الحرص على هذا الإنجاز. وعندما اعتذر د. فؤاد زكريا عن تولّى المنصب أفصح للدكتور ثروت عكاشة بشجاعة أن اعتذاره ينطلق من موقف مبدئى له فى عدم التعاون مع حكومة عسكرية!. ويحترم هذا الموقف من فؤاد زكريا ولايثير غضبته منه ومن رِفقة الضباط الحكام وهو واحد منهم !، وظل ثروت عكاشة على احترامه لهذا الموقف من الرجل فلم يطْلع أحداً عليه لعلمه أن فى هذا وحده ماكان يكفى للعصف بفؤاد زكريا من سلطة عنيفة مع غير الموالين!.

ولأن الولاء عند ثروت عكاشة غير الحب، فإنه لايطمئن ولايطامن قائد الثورة الذى أشار إلى أحد معاونيه فخوراً بولائه له حتى أنه قد أبلغ عن شقيقه الكاره للثورة، فلايجد ثروت عكاشة فى هذا إلاّ مناسبة لتحذير الزعيم!، فمثل هذا الشخص عنده غير مأمون الجانب، لم يكن فيه

الخير لأخيه ابن أمه وأبيه، فكيف يكون عنده خير لأحد بعد ذلك؟!.

وهذه واقعة أخرى تنتظم فى سلسلة مواقفه التى استندت إلى منزع أخلاقى رفيع، فثروت عكاشة هيّاب أن يشارك أو يكون سبباً فى قطع أرزاق موصولة، وعندما يوجّه رئيس الدولة الوزير فى مجلس الوزراء أن يفصل الكاتب الشاعر الراحل عبد الرحمن الشرقاوى من وظيفته بوزارة الثقافة لأنه لا يؤدى عملا والموضوع المثار هو العمالة الزائدة، يستثير الوزير نخوة الرئيس الذى يرجوه ألاّ يلوّث عهده بقطع رزق أديب وشاعر كبير!، ويبحث ثروت عكاشة لعبد الرحمن الشرقاوى عن المهام التى تبقي عليه فى وظيفته ويسند إليه المسئوليات فى حقبة كان ثروت عكاشة يعلم فيها أن الدولة هى كل شئ فى البلاد وأرزاق الناس مهما كان شأنهم رهينة الرضاء والولاء!.

هو الذى يأبى أن يكذب على مجلس الوزراء، ويرفض السكوت عن كذب يسوقه زميل وزير، فى جلسة لمجلس الوزراء كان الرئيس عبد الناصر يرأسها بنفسه عام ١٩٦٨، وكان هذا العام قد شهد مظاهرات لطلاب الجامعات احتجاجاً على هوان بعض الأحكام الصادرة ضد بعض القيادات المسئولة عن هزيمة يونيو ١٩٦٧، ووزير الداخلية وقتها جالس يقدّم تقريره عن المظاهرات وتصدّي الشرطة لها ومجلس الوزراء يستمع، وكان ثروت عكاشة وزير الثقافة قد فرغ من زيارة لمريض فى أحد المستشفيات وقد تصادف وجود جرحى من الطلاب المتظاهرين ضمن النزلاء. لقد تأكد ثروت عكاشة فى زيارته هذه من أن الشرطة قد أطلقت رصاصها الحيّ على الطلاب المتظاهرين!، وها هو وزير الداخلية يدلى ببيان فى مجلس الوزراء ينفي أن هذا قد حدث!، ليفاجئ ثروت عكاشة المجلس كله بأن زميله الوزير لايقول الحقيقة!، ويقرأ على المجلس بيانا وحصراً بحالات المصابين الذين تركهم فى المستشفى ضحايا رصاص الشرطة!، ولم يكن ثروت عكاشة بهذا الموقف يحرج زميله الوزير متلبّسا بالكذب، بل كان يرى من واجبه ألاّ يسكت عن الكذب وإن لم يسترح رئيس المجلس لذلك !، بل يضعه ثروت عكاشة أمام مسئولياته فى الحفاظ على الأبناء الطلاب العزّل من السلاح فى مواجهة قوة مسلحة.

ولاتزال استقلالية مواقف د. ثروت واستغنائه يمدّانه بالقدرة الدائمة على المصارحة التى تصل إلى كشف العوار والمستور!، لايثنيه عن ذلك التذرّع عند البعض بحصافة موهومة أو لباقة هى فى كنهها الرياء، بما يجعل هذا البعض يستخذي من طرح حقيقة الأشياء وتسميتها بمسمّياتها الحقيقية. فعضوية د. ثروت فى المجلس الأعلى للثقافة لاتمنعه من أن يصارح هذا المجلس فى اجتماع حاشد انعقد بتاريخ ١٩٩٥/٦/٢٧ للنظر فى منح جوائز الدولة التقديرية، وقد تجمّعت عنده معلومات كما شهد بنفسه مايشوب أعمال هذا المجلس، لاتمنعه عضويته من أن يصارح المجتمعين محذّرا بقوله بالحرف الواحد « إنى مازلت أرى – كما بيّنت فى الجلسة السابقة– أن نظام الترشيح والتصويت لجوائز الدولة التقديرية – من بدايته إلى نهايته– فى حاجة

ماسة وعاجلة وحاسمة لإعادة النظر فيه، نظرة تتّسم بالوضوح والصراحة والموضوعية للمزيد من الإحكام وضمان الانضباط، بعد أن ثبت لنا مايعتوره من خلل جسيم قد يلحق بسمعتنا الكثير من القيل والقال. ولايخفى على أحد منا أن الألسنة باتت تلوك بالفعل سيرة هذه الجائزة التقديرية قدراً ومنحاً حتى غدت مضغة فى الأفواه، بل إنى أحذّر من أن ثمة «مافيا» ناشئة - نعم «مافيا» - بدأت تتسلل إلى بعض جهات الترشيح بأساليبها الحاذقة ومغرياتها الناجحة، فباتت ترسم الخطط للأعوام التالية وتحدّد الأولويات بين ترشيحها، وتأخذ التنازلات الممهورة من البعض إلى البعض الآخر».

وها هو - إذ يكتشف فيما بعد أن تحذيره ومصارحته لم يؤدّيا إلى تدارك ماحذّر منه وصارح به - يبادر إلى الاستقالة من عضوية المجلس الأعلى للثقافة فى رسالة إلى الأمين العام للمجلس فى ١١ أبريل ١٩٩٨. ولما أثارت هذه الاستقالة الكثير من الجدل والأسف فى أوساط المثقفين، نراه لايعلّق لأحد من سائليه عن الأسباب !، فقد وقر فى نفسه أنه قد أدّى واجبه برفضه أن يكون مشاركا في سامر لا يكسب احترام الناس!، ولم تكن استقالته من المجلس إبراء للذمة، بل جاء ذلك بعد أن صارح وحذّر فى محاولة منه لأن تكون أعمال المجلس وفق الجدّية والاستقامة فى مثل هذا المحفل الجليل.

هذه وغيرها بعض من مواقفه المستقلة، والتى يعود استقلالها دائما إلى أنه المستغني المُلْزِم لنفسه بقيم أخلاقية نبيلة، إنه لايفتش فى قائمة الطعام بين الآكلين عمّا يأكله بل لايرضى إلا بالطعام الذى يناسبه ويفضله.



على عهد د. ثروت عكاشة بالمناصب الرسمية والمهام الجادة يتفق كل الذين اتصلت أعمالهم بعمله على أنه شخصية صارمة، والذين عرفوه معرفة عابرة أميل إلى الاعتقاد بأن صاحب وجه عابس، وفى الحفلات يرونه الرجل «الجنتلمان» الحريص على قواعد «الإتيكيت» والمجاملة فى غير مبالغة، وهو بالفعل كذلك. أما مسألة الصرامة فهى عنده صنو العمل، وأما العبوس البادى عليه فإنه يتحول إلى استسلام كامل للابتسام والضحك إذا استطعت أنت إضحاكه واستثارة مكامن سخريته. ويكفى أن أذكر أنه كان ضحية مكيدة رخيصة كان سبب تدبيرها الوحيد أنه تبادل النكات الساخنة فى منزل صديق له، وكانت النكات والجلسة كلها مسجّلة بمعرفة جهاز أمنى فى عهد اعتزل فيه ثروت عكاشة المناصب العامة كلية!، ثروت عكاشة يتذوّق النكتة ويضحك للمفارقة ويعرف كيف يسخر. عندما يكتب عن بصّاص شهير وسجلّه فى القمع والوشاية حافل، عندما يكتب عنه يصفه بأنه «نصير الحريات»!، ولابد للذين عرفوا هذه الشخصية من الانفجار فى الضحك عند قراءة العبارة. وإذا حدّثك عن نفسه وأنت منه قريب - فلابد أن تلمح على وجهه أمارات الخجل الذى يؤكده قوله «لاتؤاخذني» يردّدها حتى

يفرغ بسرعة من الحديث عن نفسه. وهو - بالمناسبة - شأن كل البشر يطرب للإطراء، ولكنه يكره المبالغة فيه لأنه ببساطة يكره الكذب!، وهو لايتقلّب فى علاقاته بالآخرين ولايتقلّب عليهم، لهذا يثير انزعاجه ودهشته تنكّر البعض لآرائهم السابقة فيه أو فى غيره، وكثيرا مالمست فيه رقة القلب العطوف وهو بصدد حادث مأساوى، فهو يبدي العطف والشفقة، مع إشارة إلى أن ماوقع كان يمكن الحيلولة دونه لولا الإهمال والتقصير عند البعض فى أداء الواجب.



يرى البعض أن د. ثروت عكاشة تُحلّق به مؤلفاته بعيدا بعيدا عن أرض الواقع، فجلّ هذه المؤلفات تدور فى فلك الإبداع الفنى والعالم غير المحسوس كالموسيقى والتاريخ وأخيلة الشعر والفكر المنشغل بالكون وماوراء هذا الكون. وفى ظنّى أن مردّ ذلك كله يعود إلى رغبته ومسعاه الدائب نحو التفرّد، الذى دفعه - بعد مرحلة بواكير تأليفه الأولى- إلى تكريس طاقاته فى الإنجاز غير المسبوق. ففى البواكير كان الضابط الشاب الذى يؤلف فى الحرب الميكانيكية وجنكيزخان المقاتل الأسطورى الشرس وما إلى ذلك من موضوعات ارتبطت بالواقع الأرضى محدودة بالزمان والمكان، لكنه سرعان ماينطلق بعيدا محلّقاً فى الأجواء العليا بعقله وفكره بعد أن دان له رصيد معرفىّ هائل بالبحث والاطلاع والمشاهدة والترحال، زاده طاقة لاتكلّ، وعقل دائب العمل، ورهافة حسّ وذوق، بما ابتعد به كله عن هذا المعترك الواقعى الصاخب. ومن رغبته العارمة فى الإتيان بغير المسبوق نرى سلسلة أعماله تأتى مراجع للباحثين والدارسين وليست من الكتب السّيارة التى تستهلكها القراءة الجماهيرية الواسعة. وبقدر ماكان يدرك- وهو المسئول الأول عن الثقافة فى مصر - الاحتياجات الثقافية الأساسية للشعب فى سواده الأعظم ليؤسس جهاز الثقافة الجماهيرية، بقدر ماكان يفصل تماما بين هذا العمل وبين تفكيره الذاتى المحلّق فى أجواء ثقافة الصفوة والراغبين فى البحث والدراسة. ومع نجاحه فى هذا الفصل إلا أننا نراه يعتنق مبدأ الارتقاء بأذواق الجماهير، فهو يخطّط لمسرح مصرى يُعْنى بالتأليف المصرى والفكرة المحلية، ولكنه يدفع إلى هذا المسرح بمؤلفات عالمية خالدة فى التراث الإنسانى العام. هو صاحب الفكر الذى قدّم على خشبة المسرح المصرى الرائعة الإغريقية «حاملات القرابين» و«دائرة الطباشير القوقازية»، ولايتردد فى استقدام كبار المخرجين الذين تخصّصوا فى تقديم مثل هذه الأعمال، وينشئ أوركسترا القاهرة السيمفونى ومعهدىْ الباليه والكونسيرڤاتوار وقاعة سيد درويش كنموذج لقاعات الاستماع الراقى، ويطرح الأفكار المؤسِّسة لسلاسل الكتب والمجلات الثقافية فيفتح مجالات الكتابة والتأليف أمام كل من يستطيع الإسهام، ثم يخطط لوضع موسوعة عربية معاصرة، وهو يعرف كيف يلتقط الخبرات الثقافية التى تعاونه وتشير عليه وتؤكد له أنه يسير فى الاتجاه الصحيح، حتى إذا اعتزل المناصب العامة تحوّل إلى مؤسسة فكرية خاصة مستقلة

يطلق العنان لأفكاره المحلّقة ليدفع بكل ماهو غير مسبوق. يحدّثك د. ثروت عكاشة تشمله دهشة بالغة من أن الشاعر «أوڤيد» لم تعرف الترجمة العربية سبيلاً إلى ترجمته قبل أن يترجم هو أهم أعماله «مسخ الكائنات» و«فن الهوى»!. ويتأكد تفرّده وهو يواصل - دون كَلَلٍ - موسوعته الفنية الشامخة «العين تسمع والأذن ترى» لتكاد أن تكون المرجع العربي الوحيد فيما تناولته من الأبواب وعصور الفن، وأنت تعجب من هذا الصبر الذى تحلّى به وهو يلْحق كل مؤلف بدراسة وافية ضافية رجع فيها للتاريخ والاجتماع والسياسة والديانات والأساطير. وهو يشعر بمعاناة المثقف فى فوضى المصطلحات الثقافية فيعكف على جهد - أوْلى به المؤسسات - ثمرته «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية». ومع أن ملاحظة البعض على تأليفه من أنها نتاج تحليق دائم فى أجواء الكون العلوية هى ملاحظة صحيحة، إلا أننى تساءلت دائما عما إذا كان ماقدّمه ضرورة ثقافية هامة، وفى كل مرة أطرح على نفسى هذا التساؤل يأتينى الجواب: ومَنْ كان يمكنه أن يقدّم كل ذلك غيره !!، وقد عرفنا منه الكثير وتعلمنا منه مالم نتعلّمه من غيره. تأتى مؤلفاته نسيج وحدها لأنه شخصيه متفرّدة، فهى نسيج وحدها بالفعل.



كما ذكرت فى بداية الكتابة أننى لا أقدّم صورة تعنى بالرتوش والتزويق وكل ما يذهب بالحقيقة والصدق فى الشخصية التى اقتربت منها هذا القرب الحميم، فهذا غشّ للدكتور ثروت عكاشة أثق فى أنه لايرضاه، ولست أنوى أن أغشّ القارئ من باب أولى، كما أن احترام الكاتب لنفسه يحتّم عليه ألاّ يأتى بما يجعله هدفا للاتهام بالمبالغة أو الموالسة من صاحب الشخصية أو الغير ممن اقتربوا من ثروت عكاشة كما اقتربت، وفى حياة البشر- أساس دراما الفن- ليست هناك هذه الشخصية الإنسانية ذات البعد الواحد، أو هى ملائكية بلا عيوب أو نقائص إلا فى الخرافات والأساطير. وعندما أكتب عن هذا النهر الثقافى العظيم فإن أى مآخذ أو عيوب غير مخلّة بشرف الإنسان تصبح واردة - بل هامشية - تتضاءل وتتلاشى عند التناول المجمل لهذه الشخصية واسعة الثراء الفكرى لأنه إنسان، فثروت عكاشة - مثلا- قد يأخذ عليه المرء أنه إذا أدّى شخص ما عملا يتعلّق به كانت عينه أولا على النواقص أو الخطأ الذى يطالبك فورا بتداركه، وفى غمرة اندفاعه وحماسه صوب العمل الجاد قد يفوته حُسْبان أن طاقات الآخرين ليست مثل طاقاته، أو أن ظروف حياتهم لاتجعلهم مثل هذه المؤسسة الخاصة التى أقام نظامها وأسّس العمل فيها بنفسه ولنفسه أولا وأخيرا. أليس هو الذى يعترف لك بأنه عنيف فى بعض الأحيان وقد وجد العنف هو السبيل الوحيد المناسب فى موقف ما!، أليس هو أول من يعترف على نفسه بالخطأ الذى يعقبه اعتذار يراه واجبا عند أول فرصة!. يعترف لك كذلك بأنه فى عزلة فرضها على نفسه فى مؤسسته الخاصة - غرفة مكتبه - أهم غرفة فى بيته. وهذه الدقة

البالغة التى يحب أن يُلزم بها الآخرين فيما يتعلق به، وهو المعبّر عن كراهيته للجلافة وفساد الذوق فى شخص ما ناسياً البعد الاجتماعى وعدم الوعى وغياب الثقافة فى هذا الشخص!، وهذه كلها مما يراه البعض من عيوبه!، ولكن .. أين هذا من علوّ كعبه فى كل ما أنجز؟!.



فى الآونة الأخيرة كثيرا مايحدّثنى ثروت عكاشة عن الموت، ولايأتى هذا الحديث فقط فى معرض اشتداد بعض العلل المرضية عليه، بل يأتى حديثه عن الموت معبراً عن إيمانه إيماناً عميقاً بهذه الحقيقة والكأس الذى لا مناص من أن يشربه كل البشر، وهو يبتسم عندما تتطيّر من هاجسه الملازم له هذا، وتتمنّى له العمر المديد مؤكّداً لك شعوره بأن ماعاشه يكفى وزيادة!، وأنت تلمس فيه ومنه أن نظام حياته المعتاد يسير كما وضعه دون أن يخلّ به هذا الشعور أو اشتداد العلل، ويبدو وكأنه يسابق المنيّة البادية التى تلوح أمامه فى اليقظة والنوم، لعلّ مابقى من العمر يسعفه حتى ينجز مايصنعه ويؤلفه!.. ولاينسى أن يؤكد لك أن مافى يده ولم يستكمل بعد هو آخر ماسيختم به حياته فى الإنجاز الثقافى، ولكن حميّته فى العمل واندفاعه بطاقاته الملتهبة تجعلك تشفق عليه فى هذا السباق!، ولكننى لم أعدْ أنخدع لفكرة أن ماهو عاكف عليه هو آخر ماسيضع من تآليف!، فهو يفاجئنى بعد كل مرة يعلن فيها ما أعلن عن أنه شارع فى وضع مؤلف جديد أو إعادة طبع مؤلف له بعد إضافة جديدة وتنقيح!، حتى أننى لا أقف كثيرا عند تصريحه لى بأن هذا الكتاب التذكاري عنه هو عنده كتاب التأبين!.

ولست أجد فى ختام ماكتبت غير رجائى الذى أتوجّه به إلى صاحب هذه الشخصية العظيمة والقارئ بأن يكون صدقى فيما كتبت هو شفيعى عند الاثنين، وإن لم أكن قد أوفيت، فحسبى أننى حاولت جاهدا الوصول إلى الكمال فيما كتبت، متأسّيا بمسعى د. ثروت عكاشة الدائب نحو الكمال.

ثروت عكاشة راعياً للمسرح

ألفريد فرج

وزارة الثقافة مؤسسة استُحدثت في العالم فى عشرات السنين الأخيرة فقط، واستُحدثت بمصر مستقلة عن وزارة الارشاد القومى (أو الإعلام) سنة ١٩٥٨، وكان أول وزير لها فى اختصاصها الجديد والمستقل عن الإعلام هو الدكتور ثروت عكاشة الذى تقلد وزارة الثقافة من نوفمبر ١٩٥٨ حتى سبتمبر ١٩٦٢، ثم كُلّف بمهام أخرى، وعاد وزيرا للثقافة للمرة الثانية من شهر سبتمبر ١٩٦٦ إلى نوفمبر ١٩٧٠.

ونظرا لحداثة الوزارة فقد اختلف المثقفون فى توصيف رسالتها ومهمّتها، حتى أن الوزير ثروت عكاشة ناقش نفسه حول الغايات والأهداف لوزارة للثقافة فى بلد كمصر لدى تنصيبه وزيرا للثقافة أول مرة كما جاء فى مذكراته[١].

ومع ذلك فقد أحسّ جموع المثقفين من واقع عمل الوزير الجديد أن وزارته كانت علامة هامة فى مسيرة الثقافة المصرية، وأن الوزير قد حدد لنفسه مكان ومكانة الراعي للفنون والمسرح من ضمنها.

وقد أقامت وزارة الثقافة المصرية نهضة عرفها الناس باسم نهضة الستينيات فى المسرح وغيره من الفنون، وكان لوزارة الثقافة كما كان لوزير الثقافة بشخصه دور إيجابي وحافز لهذه النهضة، وكان للوزارة وللوزير خطة لدفع وتائر الإيقاع للنهضة وتأطيرها بالأطر الضرورية للانطلاق.

وبعد التأمل والتجربة حدّد الدكتور ثروت عكاشة مهمة الوزارة فى مجال المسرح تحديدا واضحا وشاملا ليكون أساسا للعمل ووضع الأولويات وتوجيه أبواب الإنفاق والاهتمام. وكانت هذه المهمة كما رسمها الوزير تشتمل على ست نقاط أساسية كلّف بها «المؤسسة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» إحدى مؤسسات الوزارة، وهى المسئولة عن المسرح. وقد انتظمت النقاط الست فى التوجيه الآتى :

أولا : الارتفاع بمستوى الإنتاج المسرحي حتى يصل إلى مستوى رفيع يجعل لثقافتنا القومية وزنا عالميا.

ثانيا : أن تصل المؤسسة بين هذا الإنتاج الممتاز وأكبر عدد ممكن من أبناء الشعب، وأن تضمن اطّراد الزيادة فى هذا العدد حتى يصل إلى الجماهير العريضة.

ثالثا : أن تقدم المؤسسة صورة أمينة متكاملة للإنتاج العالمي فى هذه المجالات (المسرحية) لوصل الثقافة القومية بالثقافة العالمية وصلا مستمرا.

رابعا: أن تؤدي المؤسسة دورها الثقافي فى الوطن العربي باعتبار أن الثقافة هى الدعامة الأولى للوحدة القومية.

خامسا: أن تتيح المؤسسة للأعمال الممتازة لديها فرصة الطواف فى العالم لتعلن عن ثقافتنا القومية وتكسب لهذا الوطن احتراما فى نظر الشعوب الأخرى.

سادسا: أن يشتمل إنتاج المؤسسة على مضمون إنساني تقدّمي ويشارك فى المرحلة الحالية مشاركة حقيقية فى بناء هذا الشعب وفى تأصيل القيم الحضارية الصحيحة(٢).

وقد حدّد الدكتور ثروت عكاشة سياسته الثقافية فى مجال المسرح خاصة الفنون عامة والثقافة بصفة أعمّ فى هذه التوجّهات لمؤسسة المسرح.

وكانت هذه الخطوط العريضة للغايات والأهداف التى كلّف الوزير وزارته، ومن قبلها كلّف نفسه بها، وحدّد من خلالها دور الثقافة فى مصر ودور الثقافة المصرية فى الخارج، ودور الوزارة فى ابتكار السياسات الكفيلة بدفع العمل الثقافي والفني نحو غاياته وأهدافه.

ولكن تحقيق هذه الأهداف والغايات قد اتجه فى ثلاثة اتجاهاته متوازية لدفع وتائر النهضة المسرحية ويمكنني تلخيصها فى الآتى:

أولا: إرساء حجر الأساس للحاضر والمستقبل المسرحي بتشييد أكاديمية الفنون ومعاهدها العليا، وهى خطوة استراتيجية كبيرة الأهمية.

ثانيا: إنشاء الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية (قصور الثقافة) فى محافظات مصر لنشر الحضارة المسرحية (والثقافة بوجه عام) بين القاعدة العريضة للمتذوّقين ومحبّي الفنون، وهى أيضا خطوة كبيرة ولها آثارها الواسعة والعميقة.

ثالثا: وصل الثقافة العربية بالعالم العربي وبالعالم أخذاً وعطاء لوضع المسرح المصري فى سياقه الجوهرى والتاريخى السليم.

وهذا هو جوهر الفكر النظري والعلمي للوزير المثقف وفريق العمل القيادي الذى اختاره الدكتور ثروت ليكون شريكا له فى الإنجازات الرائعة للمسرح فى عهده.

وقد شرح الدكتور ثروت عكاشة مضمون الدراسة الأكاديمية فى مجال الفن بهذه العبارات(٣):

«وعندما نتحدّث عن رفع مستوى الثقافة فلا شك أن أول مانعنيه بذلك هو رفع مستوى المضمون الفكري للأعمال الفنية والثقافية المختلفة.. ولكن هذا لاينفي أن للقضية وجها آخر غير الوجه الفكري الخالص، فالثقافة لاتكون رفيعة بمضمونها الفكري وحده، وإنما أيضا بوسائلها فى التعبير، أى بامتلاك أربابها لناصية الفن الذى يعبّرون به وفهمهم الكامل لمقاييسه العلمية النقدية واستيعابهم لأسسه وخبراته العالمية.. وعلى هذا الضوء كانت إقامة المعاهد الفنية تمثّل بالنسبة للوزارة ـ منذ إنشائها ـ نقطة بدء ضرورية فى اتجاه رفع مستوى الثقافة».

وقد كانت الدراسة بمعهد التمثيل قبل وزارة ثروت عكاشة الأولى مسائية فقط، ولم يكن المعهد يشترط للقبول حصول الطالب على الثانوية العامة.. حتى صدر القرار الجمهورى رقم ١٤٣٩ فى أغسطس ١٩٥٩ بإنشاء «المعهد العالى للفنون المسرحية».

ودعا الدكتور ثروت عكاشة فى أواخر عام ١٩٦٦ الخبير الأجنبي والفنان الكبير «مسيو بيير توشار» المدير السابق لفرقة الكوميدي فرانسيز (المسرح القومى الفرنسى الشهير) وعميد كونسيرافاتوار باريس الدرامي لدراسة وسائل تطوير المعهد ليصل إلى المستوى العالمي الرفيع.

والاستعانة بالخبرة العالمية على أعلى مستوى ستكون أحد أركان السياسة الثقافية والفنية للدكتور ثروت عكاشة كما سنرى بعد.

وربما يتوهّم البعض أن نهضة المسرح فى الستينيات ترجع لمجرد تدفّق عطاء المبدعين ـ مؤلفين ومخرجين وممثلين ـ وعطاؤهم هو ماء الحياة للنهضة المسرحية، ولكن هذا العطاء كان يمكن ألاّ يؤتي ثماره كلها أو كانت ستعترضه المعوّقات ويقع تنفيذه فى حال من الضعف الأدائي أو الإنتاجي بما يضعف أثره ونجاحه لولا دعمه بالسياسات المثمرة والصائبة التى حدّد الدكتور ثروت عكاشة أولوياتها وعلى رأسها إنشاء وتدعيم المعهد العالي للفنون المسرحية الذى تخرّج فيه الممثل والمخرج ومصمّم المسرح والناقد المتذوّق.

وقد كان المعهد العالي للفنون المسرحية ركناً من أركان أكاديمية الفنون التى أنشأها الوزير المثقّف وصدر بإنشائها القرار الجمهورى رقم ١٤٣٩ سنة ١٩٥٩ فى وزارته الأولى لتتكون من المعاهد العليا للسينما (وبه قسم للتمثيل إلى جانب الأقسام الأخرى) وللفنون المسرحية الذى سبق الإشارة إليه، وللموسيقى (وقد أضيفت له مادة التأليف الموسيقى لإنشاء الأوبريت والباليه إلى جانب التآليف الموسيقية فى الإطار العالمى) والمعهد العالي للباليه، ثم معهد النقد الفني.

ولايخفى تكامل هذه المعاهد وتضافرها لخدمة المسرح واتساع آفاق الإبداع المسرحي بها على نحو مباشر وغير مباشر.

وكانت جهود الوزير تشير إلى دعم الحداثة والأطر العالمية المتطورة للفنون المسرحية المصرية وترقية الوسائط الإبداعية المسرحية وتطوير أدوات التعبير المسرحي.

وهذه السياسة كان لها أثر عميق فى ترقية الإنتاج وتطوره واتساع قاعدة جمهوره المتذوّق.
وقد صاحب هذه السياسة وواكبها ودعّمها اتجاه الوزارة إلى إرسال البعثات الكثيرة للخارج والاستعانة بالأساتذة الأجانب الخبراء فى فنهم للتدريس بالمعاهد.

وقد كانت هذه من عناصر الوصل بين الإبداع المصري والإبداع العالمي التى يرى الدكتور ثروت عكاشة ضرورة وجودها وتنميتها.

وعلى هذه الأسس الراسخة كان من الطبيعي أن يتجه الوزير من خلال مؤسسة المسرح

ونخبة القيادات الفنية بها إلى استكمال الخارطة المسرحية وركائز الإبداع.

وقد تكونت الوزارة والنشاط المسرحي محدود بالمسرح القومي الذى أنشئ سنة ١٩٣٥ ، فصار التخطيط العلمي لإنشاء الفرق المسرحية فى مجال الفنون الشعبية، فتأسّست الفرقة القومية للفنون الشعبية (١٩٦٠) ثم ضمّت الوزارة فرقة رضا للفنون الشعبية (١٩٦١). وفى مجال مسرح الطفل أنشئ «مسرح العرائس»، وفى مجال التجريب المسرحي أنشئ «مسرح الجيب» (١٩٦٢). وقد أنشئت فى وزارة ثروت عكاشة الفرق الثابتة للأوبريت والأوبرا وللباليه وللسيرك القومي. وهذه جميعاً أصبحت قوة وزارة الثقافة فى مجال المسرح ومنصّاتها للإبداع.

وقد ثار جدل حول الكم والكيف فى مجال الإنتاج الثقافي، وتعرّضت السياسة الإيجابية والإنتاج الثقافي الرفيع المستوى للوزارة إلى موجة من النقد المتجنّي!، وكان هذا النقد يهاجم سياسة وزارة الثقافة الرصينة، ويزكّي السياسة الثقافية لوزارة الإعلام ومؤسساتها التى تتباهى بإصدار «كتاب كل ست ساعات» بغض النظر عن المستوى الفكري لهذه الكتب!.. وقد كان مستوى الكثير من هذه الكتب متواضعا أو هابطا، كما كانت هذه المؤسسات التابعة لوزارة الإعلام تتباهى بإنتاج عشرات المسرحيات دون تدقيق فى المستوى الفني أو الفكري لهذه المسرحيات، أو إقبال الجمهور عليها أو فائدته منها، وبدعوى تلبية احتياج التلفزيون وبرامجه للإنتاج السريع!

ولكن هذا كله قد أدّى إلى تردّي المستوى الثقافي لهذا «الكم» الذى يتم إنتاجه بسرعة، ويتم اختياره بلا تدقيق، كما أدّى التناقض بين سياستي أجهزة وزارتي الإعلام والثقافة إلى أكثر من أزمة حادة، وإلى استقالة د. ثروت عكاشة سنة ١٩٦٢ ، مما أسفت له كل الأوساط الثقافية الجادة، وأشفقت على مسيرة النهضة الثقافية.

وكانت وزارة د. ثروت عكاشة الأولى قد أنجزت بين سنتى ١٩٥٨ و١٩٦٢ إنجازات كبيرة، ووضعت أسسا قوية وقاعدة مكينة للنهضة الثقافية المرتقبة، وذلك بإنشاء الفرق الثابتة «للأوبرا» و«الباليه» و«مسرح العرائس» على أسس علمية وفنية سليمة.

وإذا راجعنا إنتاج المسرح القومي فى سنوات تولّي د. ثروت عكاشة وزارته الأولى سنجد «الربيرتوار» المسرحي الرفيع للمسرح القومي ومستواه الراقي كالآتي[٤] :

أنتج المسرح القومي وحده خمسا وعشرين مسرحية سنة ١٩٥٨ - ١٩٥٩ .. ونفس عدد المسرحيات سنة ١٩٥٩ - ١٩٦٠ وقدّمها فى ٣٢٣ حفلة ـ وفى سنة ١٩٥٩ - ١٩٦٠ قدّم المسرح أربعا وعشرين مسرحية فى ٣٢٩ حفلة حضرها ١٠٤٨٧٧ مشاهد. وقدّم المسرح فى ١٩٦٠-١٩٦١ اثنتين وعشرين مسرحية فى ٢٧٦ حفلة، وفى موسم ١٩٦١-١٩٦٢ ثماني عشرة مسرحية فى ٢٦٢ حفلة، وفى موسم ١٩٦٢-١٩٦٣ قدّم المسرح القومي عشرين

مسرحية فى ٣٢٠ حفلة. وقد انتفع بهذا البرنامج الحافل أكثر من أربعمائة ألف مشاهد فى الخمس سنوات المشار إليها.

وفى هذه الفترة قدّمت ملصقات المسرح مجموعة من أروع العناوين المسرحية وأسماء النخبة من كتّاب العربية وترجمات لفنون الآداب المسرحية العالمية فضلا عن النخبة من المخرجين ونجوم المسرح.

وكان من بين أسماء الكتاب المسرحيين العرب لطفي الخولي ونعمان عاشور وتوفيق الحكيم والشاعر أحمد شوقي ويوسف السباعي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وإحسان عبد القدوس وفتحي رضوان وأحمد لطفي وأمين يوسف غراب ورشاد حجازي وعبد الرحمن الشرقاوي وسعد الدين وهبة وعثمان جلال وميخائيل رومان.. بينما أسماء النخبة من كتاب الأدب المسرحي فى العالم تضم ليو تولستوى وبرنارد شو وچان پول سارتر وچان كوكتو وإروين شو وموليير وبومارشيه وپرسيفال وايلدر وإدمون روستان وجي دى موپاسان وجارثيا لوركا وچيل رومان وشكسپير، إيضاحا للمستوى الفني الذى حدّده الدكتور ثروت عكاشة فى وثائق الوزارة.

أما فترة وزارة الدكتور ثروت عكاشة الثانية ١٩٦٦-١٩٧٠ فقد أضافت إلى ذلك الإنتاج الرفيع السابق أقباسا جديدة من مسرحيات د. رشاد رشدي وكاتب هذه السطور إلى جانب ألوان من إبداع «إسخيلوس» فى ترجمة د. لويس عوض لـ «حاملات القرابين» و«برتولد برخت» فى ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، وقدّم المسرح «المسامير» لسعد الدين وهبه و«آه ياليل ياقمر» لنجيب سرور و«دائرة الطباشير القوقازية» لبرخت و«الإنسان والظل» للدكتور مصطفى محمود و«الليلة نرتجل» لپيراندللو، و«حاملات القرابين» لأسخيلوس، و«بير القمح» لعلي سالم و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، و«الأسلاف يتميزّون غيظا» لكاتب يس، و«ثورة الفلاحين» للكاتب لوب دي ڤيجا و«تانجو» للكاتب ميروچيك، و«زهرة الصبّار» و«حب لاينتهى» لباريه وجريدي و«فلان الفلاني» لأنيس منصور.. بإبداع نخبة المخرجين اللامعين كرم مطاوع وكمال يس وسعد أردش وعبد الرحيم الزرقاني وغيرهم..

وقد قدّم المسرح القومي فى مواسم ١٩٦٧-١٩٧٠ (ثلاثة مواسم) ٢٢ إنتاجا مسرحيا فى ٥٥٥ حفلة شاهدها ١٢٣٥٥٨ مشاهدا، وكان من بين هذه المسرحيات مجموعة من أروع المسرحيات التى قدّمها المسرح المصري وعلى رأسها «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي إخراج كرم مطاوع، «والمهزلة الأرضية» ليوسف ادريس إخراج كمال يس، «وحلاّق بغداد» لألفريد فرج وإخراج فاروق الدمرداش، و«عيلة الدوغري» لنعمان عاشور وإخراج عبد الرحيم الزرقاني، و«سكة السلامة» لسعد وهبه وإخراج سعد أردش، إلى جانب «حاملات القرابين» لأسخيلوس بإخراج الفنان العالمي «تاكيس موزينيدس» وترجمة الدكتور لويس عوض، و«دائرة

الطباشير القوقازية» لبرتولد برخت وترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي وإخراج فنان مسرح «برلينر أنسامبل» كورت ڤيت.

هذا إلى جانب ما قدّمه المسرح الكوميدي والمسرح الحديث ومسرح الطليعة وغيرها كما أوضحنا.

وقد كان الدكتور ثروت حريصا فى الواقع على اتساع قاعدة المشاهدة المسرحية وتنوّعها بين الدراما والفنون الشعبية والفنون المسرحية الأوبرالية والغنائية وفن الباليه.

وقد بدأت وزارته سنة ١٩٥٩ بالإشراف على فرقة واحدة هى المسرح القومي، ثم بلغ عدد فرق الوزارة التى تعمل سنة ١٩٧٠ فى إطار الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ثلاث عشرة فرقة مسرحية متنوعة الفنون هى : فى مجال الأوبرا فرقتا الأوبرا والباليه، وفى مجال الفنون الشعبية والاستعراضية الفرقة القومية للفنون الشعبية وفرقة رضا والفرقة الاستعراضية والمسرح الغنائي والسيرك القومى، وفى مجال الدراما فرق المسرح القومي والكوميدي والحديث والطليعة إلى جانب مسرح العرائس والأطفال.

ولكن التوسّع فى عهد وزارة الدكتور ثروت عكاشة لم يكن عشوائيا أو مجرد استنساخ للنشاط القائم والموجود، وإنما كان التوسّع يتم بدراسة متأنية ليحدث تغيرا إيجابيا فى الخارطة الفنية، يستهدف تحقيق تصور للمستقبل ولدور الفن فى المجتمع.

ومن ثم كانت الفكرة المدهشة والإضافة الاستراتيجية بإنشاء الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة اليوم) وتشييد قصور الثقافة والمراكز الثقافية ذات الخدمات المتعدّدة وفى مقدمتها النشاط المسرحي.

ففى وزارته الأولى (١٩٥٨-١٩٦٢) شرعت الوزارة فى بناء ٢٨ قصراً للثقافة، منها أحد عشر قصراً نمطيا فى أسوان وسوهاج وبني سويف والسويس وبورسعيد والزقازيق وبنها وأسيوط والأنفوشي بالأسكندرية وشبين الكوم وكفر الشيخ، كما استأجرت الوزارة لهذا الغرض قصوراً فى الوادي الجديد والبحر الأحمر ومرسى مطروح وقنا والفيوم والمنيا وطنطا ودمنهور والمحلة الكبرى ودمياط والاسماعيلية وقصر الحرية بالأسكندرية والريحاني بمصر الجديدة وقصر ثقافة قصر النيل وقبة الغوري بالقاهرة. وأقامت بيوت الثقافة فى القرى والمدن الصغيرة: دنشواي وكفر الشرفاء بمحافظة القليوبية وألماي بالمنوفية والبراجيل وكفر حكيم بالجيزة. وشرعت فى بناء أربعة قصور للثقافة فى المنصورة والأقصر والمنيا ودمياط وبيت للثقافة فى «أبي الغيط» بالقليوبية.

وقد تكونت الفرق المسرحية فى كثير من هذه المواقع وباشرت إبداعها بخطة واسعة ترمى إلى التنوير وتأكيد الوحدة الثقافية الشعبية ونشر أضواء المسرح وثمرات الإبداع المسرحى للفرق المحلية والزائرة فى مناطق حرمت منها ومن الاستمتاع بأجوائها الساحرة.

والواقع أن إنشاء وتنشيط الثقافة الجماهيرية كان من ركائز ديموقراطية الثقافة، وإشاعة

الثقافة، وتوسيع قاعدة المشاهدة المسرحية، ونشر أضواء المسرح فى بلاد طال حرمانها من ثمرات الإبداع القومي الفني.

وكانت قصور الثقافة فى عهد الدكتور ثروت مراكز تدريب وورش للعمل المسرحى للهواة وشبه المحترفين من أبناء الأقاليم، يرعاها أساتذة المسرح والمخرجون الكبار الزائرون، فضلا عن برنامج الزيارات الفنية التى استمتع فيها جمهور الأقاليم بزيارة فرقة الباليه ورضا للفنون الشعبية والقومية للفنون الشعبية والمسرح القومي والمسرح الكوميدى والسيرك القومي وفرقة الموسيقى العربية وغيرها مما كان له أثر عميق فى تلك الأقاليم. وكتب الدكتور لويس عوض عن هذه الرحلات يقول(٥):

«إن الثورة أثبتت أنها شعبية لأنها أتاحت للشعب بكل فئاته أن ينعم بألوان الفن التى كان الاستمتاع بها حكراً على فئة مرفّهة من الطبقات العليا الحاكمة، كما أثبتت للشعب قدرته على تذوّق أرفع الفنون».

كما كتب الدكتور ثروت عكاشة نفسه عن الثقافة الجماهيرية يقول(٦):

«إن تأكيد حق الجماهير الواضح فى الثقافة يصحّح مفهومها، ويخرجها بفضل الثورة الاجتماعية من نطاق الصفوة القليلة التى تتصوّرها ترفا مقصوراً على أصحاب الحياة العريضة إلى رحاب الشعب».

وكتب فى موضع آخر يقول(٧):

«وكان ظهور الثقافة الجماهيرية فى إطار وزارة الثقافة تأكيدا لحق الجماهير فى استكمال مقوّماتها الإنسانية بواسطة الثقافة، وموضّحا الجانب الوظيفي للثقافة باعتبارها عصا الميزان التي تجعل التطور الفكري والوجداني لجماهير الشعب مسايراً للتطور المادي الذى يستحدثه العلم التطبيقى فى عالم الإنتاج الكبير».

وهكذا كان استحداث جهاز الثقافة الجماهيرية ونشاطه فى إنتاج الثقافة وفى إذاعة الثقافة فى معظم أنحاء البلاد هو الجانب الآخر والضروري للتنمية الاقتصادية.

كما كانت أكاديمية الفنون مشروعاً ثقافياً استراتيجياً وتغييراً نوعيّاً فى المكان الذى تحتله الثقافة فى حياة الناس، وأثرها فى المجتمع.

وقد يكون الدكتور ثروت فى وزارتيه قد أضاف إلى مساحتيْ الإبداع والتلقّي فى المجال المسرحي مايمكن توصيفه بالإضافات الكمّية، ولكن عهده كان يميل إلى تزكية الكيف بجدّية لاتقبل المساومة أو المصالحة. وقد شرح بنفسه فلسفته فى هذا الشأن وأثبتها فى مذكراته فى أوضح عبارة حول ضرورة «إنقاذ الكيف من مضار الكم. فالكيف هو حسن الانتقاء والاستيعاب العميق، لا كما يحلو للبعض أن يصوّره على أنه اختيار الصعب العسير مما يدّق فهمه على الناس، لأن الثقافة تحمل معنى عاما يشمل ماينضج الإنسان فكراً ووجداناً وذوقاً، ومايسمو به

تدريجيا فى صبر وأناة وإحكام . وهذا لن يتحقق إلا عن طريق الكيف الراقي.. فإن انتقاء مسرحية واحدة جيّدة لاتمتهن إنسانية أحد بدلا من عشر مسرحيات هابطة ليس قرارا أرستقراطيا، ولكنه قرار يصدر عن وعى وفطنة وحذر... فلا تقدّم مسارح الدولة أعمالا مسفّة تفسد الذوق العام وتحوّل الجمهور إلى مستوى أدنى لا وعي عنده»(٨).

هذه هى الجدلية التى دار عليها النشاط المسرحى فى عهد وزارتي ثروت عكاشة وكانت ثمرة إبداعه، وكانت اتفاقاً شبه إجماعي بين المثقفين على دفع النهضة المسرحية فى هذا الإطار الذى يطرحه الوزير المثقف.

وقد كتب الدكتور ثروت أيضا عن رسالة المسرح أن «رسالة المسرح ليست مجرد الترفيه والتسلية، ومهمتها أن يعرف الشعب نفسه وأن يحقق وجوده وأن يتمثّل مشاكله، وأن يقوم المسرح بدور تثقيفي يثبت به القيم الإنسانية والتقدمية ويخلق علاقات جديدة بين الفرد والمجتمع»(٩).

وقد جرى أيضا النقاش حول وظيفة القطاع المسرحي الخاص بالنسبة لوظيفة مسرح الدولة. وفى هذا الموضوع كتب الدكتور عكاشة إن «بين القطاع العام والقطاع الخاص علاقة تقوم على أساسين(١٠):

أولا: أن تكون المؤسسة (المسرح والموسيقى والفنون الشعبية) نموذجاً يُحتذى أمام الفرق الخاصة.

«ثانيا: أن ترتفع المؤسسة بمستوى الجمهور الثقافي والذوقي بما يؤثر على الفرق الخاصة لترفع مستوى إنتاجها بناء على طلب الجمهور».

وقد كان هذا هو المرجو دائما من وجود قطاعيْ المسرح معا، ودعم الدولة لمسرح وزارة الثقافة هو الرافعة القوية التى تسمح لهذا المسرح بالريادة والقيادة الفنية وباطراد الارتفاع بمستواه الفكري والفني والتأثير بمستواه الرفيع على تذوّق الجمهور وعلى مسرح القطاع الخاص والمسرح الإقليمي ومسرح الهواة..

ونحن قد لاحظنا أن فترات الجمود والركود التى أصابت القطاع المسرحي لوزارة الثقافة فى بعض الأوقات خلال عشرات السنين الأخيرة قد أصابت بالتالي بعض فرق القطاع الخاص بما كان محل شكوى النقاد من الغلظة أو الضحالة أو تملّق الغرائز وتنمية الشعور بالأنانية الفردية.. وكانت سياسة الدكتور ثروت فى تعميق جذور الأصالة الفنية هى تكوين ودعم «فرق الرقص الشعبي والفنون الشعبية القومية» وفرقة «رضا» و«فرقة الموسيقى العربية» التى حقّقت نجاح ساحقاً وإنشاء معهد الفنون الشعبية تحت مظلة أكاديمية الفنون، والاهتمام الواسع والعلمي بالفولكلور.

كما كانت سياسته فى توثيق الصلة بالعالم ومعايشة الخبرة العالمية فى الفنون التعبيرية

تتمثّل فى إرسال «البعثات» وتنظيم «المنح الدراسية»، وقد تمتّع بهذه وتلك فى عهده ٦٤ فناناً، واستقدمت الوزارة ٣١ خبيراً أجنبياً لدعم الدراسة فى أكاديمية الفنون.

ولكن هذا صاحبه أيضا دعوة نخبة من كبار المخرجين العالميين لإخراج مسرحيات فى نطاق تخصّصهم، فكانت دعوة الفنان «تاكيس موزينيدس» لإخراج مسرحية أسخيلوس «حاملات القرابين» والفنان كورت ڤيت لإخراج مسرحية برخت «دائرة الطباشير القوقازية» وفنان مسرح الفن بموسكو ليسلى بلاتون لإخراج مسرحية تشيكوف «الخال ڤانيا» التى لم يُرفع عنها الستار إلاّ فى موسم ١٩٦٣-١٩٦٤» بعد أن ترك الدكتور ثروت الوزارة بشهور.

وقد كانت جهود الدكتور ثروت فى مجالات الفنون الأخرى تجري على نفس المنهج، وفى إطاره أنشأت الوزارة الفريق الثابت للأوبرا والأوبريت حيث قدم باكورة أعماله أوپريت «الأرملة الطروب» ثم أوپرا «مدام بتر فلاى» و«لاتراڤياتا» و«البوهيمية».. وفرقة الباليه التى قدّمت «نافورة بختشي سراى» و«چيزيل» و«كسارة البندق» و«دافنيس وكلويه» و«أمسية جنّى الغاب» وغيرها، فضلا عن دعوة «خادشودريان» لقيادة أوركسترا القاهرة السيمفوني ودعوة المخرج العالمي زفريللي لمشروع لم يتم مع الأسف بعد أن ترك د. ثروت وزارة الثقافة فى نوفمبر ١٩٧٠.

ولاتزال الفرقتان المذكورتان تقدّمان المواسم المنتظمة إلى اليوم ولكل منهما جمهور عريض.

ولكن الصلات الفنية بالعالم كانت فى المنهج أخذاً وعطاء، وكان الوطن العربى فى مقدمة مقاصد الرحلات الفنية المصرية للخارج، حيث زار المسرح القومي السودان وسوريا والكويت، وزارت فرقة الموسيقى العربية «الجزائر» وسوريا، وطافت الفرقة القومية للفنون الشعبية بأهم المدن الأوروبية فى رحلة طويلة استغرقت ستة شهور، كما زار السيرك القومي فرنسا واسكندناڤيا وسوريا ولبنان.

وفى المقابل زارت مصر فرقة «أولدڤيك» (المسرح القومي البريطانى) ١٩٦١ لتقدّم «روميو وچولييت» و«سانت چون» على مسرح الهرم، كما زارت مصر فرقة باليه كوڤنت جاردن على نفس المسرح، وشاهد الجمهور بالقاهرة أيضا فرق «الكوميدي فرانسيز و«باليه أوبرا باريس» والباليه الملكى البريطاني «كوڤنت جاردن» و«البولشوي» الروسي وباليه «كيروف» ليننجراد (سان بطرسبرج اليوم) «وفرقة مويسيف للرقص الشعبي» وهى الأولى من نوعها فى العالم وفرقة «مازوتشا الشعبية» العالمية البولندية.

وليس هذا مجرد إحصاء لنشاطات وزارة الثقافة ومؤسساتها فى عهد ثروت عكاشة، وإنما هى نوعية مصنّفة ومنهجية لنشاط فني واسع له فلسفة تدل عليها التفاصيل ونوعيات ذلك النشاط وترابط أجزاوئه.

إن الثقافة لها رسالة هى التنوير والإبداع والارتباط

[الصفحتان التاليتان:]
مشهد من أوبريت «الأرملة الطروب».





الاجتماعي الوطني والعربي والعالمي، والسياسات السليمة هي ماترمي إلى تأكيد وتطوير هذه الرسالة وتحقيق أهدافها. وقد كان منصب وزير الثقافة دائما موضوع اختلاف فى الرأى حول مهمّته، فالوزارة لاتبدع ولكنها مجرد منتج، فماذا يمكن أن يكون للمنتج من أثر فى مسيرة الإبداع، وإن فرض المنتج شخصيته أو رأيه أو أسلوب تذوّقه على المبدع والفنان فإن ذلك يكون عادة من ضروب التدخّل غير المرغوب فيه.

الوزارة لاتقوم بمهمة المنتج الفني، بالمعنى المثير للقلق حول حرية الفنان وإنما هى أقرب إلى دور راعي الفن الذى لايتدخل في الإبداع وأساليب المبدعين ولكنه يحيط الإبداع والمبدعين بضمانات التطور الحر لإبداعهم والتفرّغ له، كما يحيط ثمرات إبداع المبدعين بأساليب عملية لوصول الإبداع إلى الجمهور العريض وتذوّقه له.

وصلة الرعاية هذه تكون فى أحسن صورها إذا كان الوزير مثقّفا وعارفا بالفن. والدكتور ثروت عكاشة مثقّف له عطاء متنوّع وكبير وله أثر عميق فى سياق الحركة الثقافة المصرية العربية، وعلى رأس هذا العطاء السخيّ موسوعة تاريخ الفن: «العين تسمع والأذن ترى» وتتألف من عشرين جزءا ضمن حوالي الخمسين كتابا فى الترجمة والتأليف لعلها مثبتة فى مكان آخر، ولكن الكتاب الذى يهمّنا فى هذا السياق هو «المسرح المصرى القديم» ـ للعالم الأثرى الفرنسى «إتيين دريتون» ترجمة وتقديم الدكتور ثروت(١١). وقد ساهم الدكتور ثروت بهذا المصنّف المهم فى تأصيل فكرة البداية المصرية لفن المسرح فى التاريخ قبل نشأة المسرح الإغريقي. كما ساهم هذا الكتاب القيم فى الجدل الذى دار فى الستينيات حول الأصالة فى المسرح، وساهم فى ذلك الجدل أيضا الأستاذ توفيق الحكيم بكتابه «قالبنا المسرحي»، والدكتور يوسف إدريس بالمقدمة المثيرة التى كتبها فى كتاب «مسرحية الفرافير» وبمسرحية الفرافير نفسها، وكاتب هذه السطور باستحداث أسلوب لاستلهام التراث فى المسرح بمسرحية «حلاّق بغداد». وكان كتاب الدكتور ثروت عكاشة عن «إتيين دريتون» علامة هامة فى هذا السياق المتنوّع للأطروحة الواحدة.

لقد كان الدكتور ثروت رائداً من رواد الثقافة والليبرالية والنهضة و«دع مائة زهرة تتفتّح».. وقد رأى من واجبه الوقوف دائما إلى جانب حرية الإبداع فى حالة وقوع الضغوط الرقابية على المبدعين، وقد تعرّض بسبب ذلك لحملة ضارية من بعض الوزراء أثناء انعقاد مجلس الوزراء الذى كان يعقد برئاسة رئيس الجمهورية «فكم من مرة استهدفت للهجوم بسبب سماحي بعرض بعض المسرحيات وبدعوى تعريض النظام لموجة من السخط لايعلم مداها إلا الله على حدّ تعبير أحد الزملاء».. كما جاء فى المذكرات(١٢)..

وقد كنت شاهدا معاصرا فى تلك الأيام، وقدّرت دائما للدكتور ثروت صموده وتصدّيه لما كان الإبداع يتعرّض له من اتهامات ومقصّات الرقباء. وهذه شهادة أعتز بأن أقدّمها بعد مضى كل هذه السنوات.

الهوامش :

(١) «مذكراتى فى السياسة والثقافة» ـ مكتبة مدبولى ١٩٨٧ ـ ج أول ـ الفصل الخامس ص ٤٧٢.

(٢) «بيان وزير الثقافة أمام مجلس الأمة فى ١٩٦٩/٦/١٦ ـ مطبعة دار الكتب ١٩٦٩ ص٩٢.

(٣) «أهداف العمل الثقافى» كتاب وزارة الثقافة ١٩٦٨ ـ ج ٣ ـ ص ٥٥.

(٤) «مسرح حديقة الأزبكية» الكتاب التذكارى ـ تأليف سمير عوض ـ ص ١٧٠ ـ ١٧٩.

(٥) جريدة الأهرام.

(٦) «السياسة الثقافية» ـ مرجع سابق ـ بيان د. ثروت عكاشة أمام مجلس الأمة ١٩٦٩ ص١٤٣.

(٧) نفس المرجع ص ١٤٤.

(٨) مذكراتى فى السياسة والثقافة ـ مرجع سابق ـ ج٢ ص ٤٥١.


(٩) السياسة الثقافية ـ مرجع سابق ـ ص٩٦.


(١٠) نفس المرجع ص ٩٧.


(١١) «المسرح المصري القديم» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

(١٢) «مذكراتى فى السياسة والثقافة» ـ مرجع سابق ـ ج٢ ص٢٨٤ ـ ٢٨٦.

[الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]
خمس لوحات مختارة من بين الخمس
وثمانين لوحة التى أبدع تصويرها الفنان
حسين بيكار لفيلم «الأعجوبة الثامنة»
للمخرج چون فيني.
















في حضرة ثروت عكاشة

الرجل المطهّر من أدران الواقع الخارجى

جمال الغيطانى

أجتاز الحديقة الأنيقة المنمّقة المؤدية إلى مدخل بيت الدكتور ثروت عكاشة في الشارع الرابع عشر الهادىء، المؤطّر بالخضرة والجمال. ما من مرّة قصدته إلا وفاضت روحى بمهابة وتوق.

أما المهابة فمصدرها الإنسان الذى أسعى للقائه، ذلك أنه يشكّل ركنا من تكوينى الروحى على أكثر من مستوى. كل منها مغاير، مختلف. فمن ناحية كان الرجل أحد الذين قادوا ثورة يوليو، عام اثنين وخمسين، وكان عمرى وقتئذ سبعة أعوام، وفيما تلى ذلك من سنوات اقتنيت كتابا في الفن الحربي، ترجمه ثروت عكاشة عندما كان ضابطاً بالجيش قبل الثورة. ثم أصبح مسئولا عن وزارة الثقافة عندما تم تأسيسها وانعكس إنجازه على المجتمع كله. وطالني الأداء الثقافي الراقي الرفيع الذى حرص على توفيره. باختصار يمكن القول إنه أسّس وحدّد المشروعات الرئيسية التى تقوم عليها حياتنا الثقافية حتى الآن. إذن أنا واحد من الملايين التى نالها آثار مشاريعه الإيجابية. ثم تتمدّد الدائرة أكثر عندما قرأت مؤلفاته، خاصة موسوعته الرائعة عن تاريخ الفن والتى تصدر تحت شعار «العين تسمع والأذن ترى». وحقّق بجهده هذا ما يمكن أن نعتبره متحفاً حيّاً، متاحاً للجميع. مثل هذه النوعية من الكتب لم تكن موجودة في المكتبة العربية، حيث اللوحة والنص بدءاً من العصور السحيقة إلى عصر النهضة، وقد قدّر لى أن أتابع جانباً من جهاده الثقافى لإخراج هذه المؤلفات الضخمة التى تتكلّف الكثير، وأن أعايش بعض تناقضات القدر، عندما عومل بما لايليق من جانب بعض المسئولين في وزارة الثقافة التى أسّسها هو، وبعض منهم كان لم يولد بعد عندما تولاّها هو. ولولا ثروت عكاشة لما جلسوا في مواقعهم التى احتلوها في تسعينيات القرن. لكن من يقرأ وقائع تاريخنا جيداً سيجد العديد من تلك النماذج التى تتسلّق إلى مواقع التأثير في غفلة من الزمن.

رغم المصاعب العديدة يواصل ثروت عكاشة العمل والإبداع. لا يثنيه هذا الوهن المصاحب لتقدّم العمر، وتلك المسحة من الاكتئاب التى أرصدها في حديثه وملامحه خلال لقاءاتى به (في التسعينيات خصوصاً). أفهم وأقدّر تكوين مكتبته ومنزله الذى يمكن اعتباره متحفاً صغيراً. منذ اجتياز المدخل تطالعنا اللوحات الأصلية لكبار الفنانين المصريين والتى اقتناها من ماله الخاص، والبيانو الأنيق الذى يعزف عليه، ولديه في غرفة مكتبه أيضاً آلة أورج موسيقية. وكثيراً ما شرعت في الاستفسار عن سبب وجودها، لكننى كنت أرجىء السؤال وحتى الآن لم

أنطقه؟ الجدران مدمجة بالمراجع الثمينة. أندر الطبعات العالمية المتخصّصة في تاريخ الفن والأدب اليوناني والإيطالي والفرنسي، المنزل من طابقين، يمكن اعتباره مكتبة. ولطول معايشتي للكتب أصبحت خبيراً بالمكتبات، ومن خلال تجاور المجلدات والعناية بها، ونوعيتها يمكنني تحديد علاقة صاحبها بها، ودرجة تعلّقه بها، واستيعابه لما تضمّه. مكتبة ثروت عكاشة محرابيّة الحضور. لايمكن للوالج فراغها إلاّ أن يغيّر إيقاعه وأن يحتسب خطاه وحركته. فأينما ولّى البصر سيقع على إبداع إنساني، نحت، رسم، موسيقى، كتاب نادر، صورة ذات دلالة، إلى جانب أفراد الأسرة والأحفاد. صور لعبد الناصر، ولأندريه مالرو، ولشخصيات عالمية كثيرة عرفها أثناء توليه مسئوليات متعدّدة. يكفيه فخراً وسبباً لسطوع اسمه الدور الذى قام به لإنقاذ آثار النوبة. وكما يقول الدكتور لويس عوض إنه لم يغمض له جفن حتى أنقذ معابدها في ملحمة الصخور والمياه. والغريب أن الدكتور ثروت عكاشة – الذى أنقذ معبد أبو سمبل المهيب، وبقية معابد النوبة السبعة عشر، ورعا ثلاثين بعثة علمية أثرية من جميع أنحاء العالم قضت في بلاد النوبة خمسة مواسم وأُنفقت على حفائرها حوالى ثلاثين مليون دولار للتنقيب عن آثار النوبة – لم توجَّه إليه الدعوة عند افتتاح متحف النوبة بأسوان في نوفمبر ١٩٩٧، رغم أن كل قطعة معروضة في هذا المتحف يرجع الفضل في وجودها بالمتحف إلى جهود هذا الرجل لإنقاذها من مياه الغرق والاندثار!؟

صمت يعبق البيت، ترقّب يحفزني، لذلك كان التوق. أتوقّع جديداً في كل زيارة. صور نادرة من المنمنمات الشرقية، على الجدار خلفه أرى طبعة نادرة لمنمنمات شاهنامة بايسنقر الشهيرة. عندما أبديت إعجابى بها أول مرة، برز إصبعه الحاد الذى يلوّح به عندما ينفعل أو يريد التنبيه إلى أمر جلل، قال إن هذه المستنسخات تلقّاها من شاه إيران عند حضوره احتفالات إيران الملكية بعرض قورش، ثم أوضح. «لم أكن وزيراً للثقافة، إنما تلقّيتها بصفة شخصية».

أفهم الإشارة، أستعيد انفعاله وطريقة تعبيره الخاصة. عندما فتحت باب الغرفة، كأنى أمام لوحة كلاسيكية متقنة الألوان والظلال لكاتب كبير ينحنى فوق مكتبه. كان يخط رسالة يردّ فيها على أستاذ إنجليزى متخصّص في الأهرامات، أرسل إليه خطابا يستفسر منه عن حقيقة ما يجرى أو يعدّ لهضبة الهرم. ويقول إن قلقا يسرى بين علماء المصريات والمتخصّصين في الآثار المصرية.

لا أعرف بماذا أجاب الدكتور ثروت عكاشة. لم أسأل مع أن فضولى كان قويا، فارق الرجل مكتبه، أضاء الغرفة التى غُطّيت جدرانها بالكتب، ويتصدّرها جهاز موسيقى ضخم. حوله مجموعة كبيرة من الأسطوانات الموسيقية الحديثة «كومپاكت» التى تعتمد على أشعة الليزر في تحقيق أدق درجة سماع. ولع ثروت عكاشة بالموسيقى قديم، وتذوّقه لها رحلة طويلة تضرب مثلا رائعا على الإرادة القوية فى صقل الذات وتنميتها. لايتذوق الموسيقى فحسب، إنما يكتب عنها، وعن مؤلفيها. ولعه بڤاجنر ذائع، والكتاب الذى وضعه عن الموسيقار الألمانى العظيم يعدّ المرجع الوحيد عنه، وعندما

تولى وزارة الثقافة أنشأ الكونسرڤاتوار. وفي مايو ١٩٦٧ افتتح قاعة سيد درويش، أول قاعة مخصّصة لسماع الموسيقى فى الشرق.



فى عام ١٩٥٢، بعد حصوله على دبلوم قسم الصحافة سنة ١٩٥١ من كلية الآداب، سافر إلى سويسرا، وتقدم إلى جامعة فريبورج ليسجل رسالته عن «جبران خليل جبران». لكن لنتوقف فى مذكراته عند وصفه لبيت ڤاجنر، يقول:

«اصطحبت أسرتى لزيارة «دار الهناء» حيث عاش موسيقاري الأثير ريتشارد ڤاجنر قرير العين راضى النفس فى كنف زوجته كوزيما التى أحبها وأحبته فأشرقت دارهما بضحكات أطفالهما إيزولده وإيڤا وسيجفريد. وفى هذه الدار بالذات فاجأها صبيحة عيد الميلاد عام ١٨٧٠ الذى كان نفسه عيد ميلادها الثالث والثلاثين حين أيقظها من نومها على أنغام «قصيدة سيجفريد الرعوية» لتقرأ أبياتها الشعرية العذبة التى يناجيها فيها: «فى كَنَفك يتفجّر إبداعى ... أفكارك أفكار الهوى والتضحية رَكَن إليها فنّي ... وجدت بصدرك بعد معارِك أيامي مأواى الأبدي الهادئ، بيتاً معطاء فى دنيا الأحلام». طفت بأنحاء الدار أتحسّس البيانو الذى كان يجلس إليه ليمنح البشرية آثاراً خالدة فى عالم النغم المتسامى، وألج غرفة نومه متأملاً فراشه لعلىّ أتلمس تلك الهواجس التى كانت تخطر فى فؤاده وهو مضطجع».



إننى أفهم ما كتبه ثروت عكاشة عن زيارته لبيت ڤاجنر. إن هزّة وقعت عندى بعد زيارتى لبيت تشيخوف فى موسكو، وبيت دستويفسكى فى لينينجراد، كلاهما عرفت عالمهما فى سنّ مبكرة، وامتزج عالمهما بعالمى. أما جلوسى فى بيت دستويفسكى فأحدث عندى انفعالاً قويا أعاقتنى عن وصفه رهبة وخشية، هكذا أشعر برهبة وجلال إذ أتطلع إلى عينىْ نجيب محفوظ اللذين يقرأ بهما، وأصابع يديه التى تمسك بالقلم والتجاعيد التى لحقت بهما. أقول لنفسى: لقد كتب الثلاثية بهما. أتذكر القائل إن الكتابة فعل روحانى بوسيلة جسدية.. إننى أفهم ثروت عكاشة وما خطّه عن علاقته بالفنانين العظام الذين ارتبط بهم.



أستعيد ما كتبه عن باريس، المدينة التى عمل بها ملحقا عسكريا فى الخمسينيات، يزورها فى كل عام مرة أو مرتين، ليطوف بالمتاحف فيتوقف أمام أصول اللوحات التى أحبها، ويقتنى الجديد من الموسيقى والكتب.

حدّثنى عن زيارته الأخيرة، جولته فى متحف اللوڤر، صعوده وقت الغذاء إلى المطعم بالطابق العلوى. حمل الصينية، وقف فى طابور المتردّدين ليحصل على مايريد أن يسدّ به رمقه،

فوجىء بثلاثة أشخاص يقتربون منه، يرتدون حللاً أنيقة وأربطة عنق ثمينة. تقدّم منه أحدهم، كان دمثاً، تعرّف عليه وأراد أن يحيّيه. بغتة اكتشف الدكتور ثروت أنه فى مواجهة الشخ محمد متولى الشعراوى، كانت مفاجأة جميلة الوقع عليه. بعد انصراف الشيخ الفاضل خطرت للدكتور ثروت فكرة أن يقدّم تحيته بطريقته الخاصة إلى فضيلته. ترك الصينية، أسرع فى أثره، قرر أن يعرض عليه مصاحبته فى جولة بالمتحف، أن يكون دليله إلى بعض المعروضات النادرة. يقول ثروت عكاشة «للأسف لم ألحق به.. غير أننى أكبرت فى الشيخ الفاضل حرصه واحترامه للفن الرفيع».



ويستمر الحديث، وكنت أتسلل بنظرى خلال الإصغاء إلى لوحتين أصليتين للفنان محمود سعيد. ولثروت عكاشة كتاب ضخم عن الواسطى الفنان العربى الذى رسم مقامات الحريرى فى لوحات أخّاذة ماتزال باقية إلى يومنا هذا. ولكنه قدّم إلى المكتبة العربية ركنا متكاملا، أصدره تحت عنوان «العين تسمع والأذن ترى»، صدر منه حتى الآن عشرون مجلداً ضخماً. عمل موسوعى رفيع، وكأنه يحاول بنفسه أن يتم المشاريع الضخمة التى خطّط لصدورها عن وزارة الثقافة ولظروف شتى لم يتم بعضها، كان قد خطّط لصدور دائرة معارف إسلامية، وقاموس إنجليزى - عربى. يقول إنه من أهم واجبات الدولة فى ميدان النشر احتضان المشروعات الضخمة مثل دوائر المعارف والمعاجم. والغريب أن المشروعات التى بدأها، أو خطّط لها ولم تتم، لم يعمل أى مسئول تال على استكمالها، أو إخراجها إلى حيز الوجود، مع أن تفاصيلها موجودة فى مذكراته التى قال الراحل لويس عوض إنها كتاب ينبغى أن يدرسه كل وزير ثقافة، لأنه يمثّل برنامج عمل ثقافى متكامل..، ولعل أحدث عمل كبير أصدره يندرج فى هذا الطموح القديم، أقصد «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية» الذى صدر عن دار لونجمان... لقد حملت هذه الموسوعة معى وقرّرت أن أدخل فى تحدٍ معها، قلت «بهزاد» ورحت أقلّب صفحاتها فإذا بفقرة كاملة وافية عن الرسام الإيرانى العبقرى الذى عاش فى القرون الوسطى.

قررت الإنتقال إلى الموسيقى، قلت «لونجا»، وقلّبت الصفحات لأقرأ نبذة عن هذا القالب الموسيقى العربى الجميل. عندئذ مضيت إلى العمارة، قلت «المسلّة»، تطالعنى فقرة كاملة تعلوها كلمة مسلّة بالعربية والفرنسية والإنجليزية. هكذا أورد كافة المصطلحات باللغات الثلاث. ما من مصطلح يتعلق بالأدب، بالموسيقى، بالعمارة، بالفن التشكيلى، بالسينما، بالمسرح، بالثقافة العامة، بالتاريخ، إلا وأورده ثروت عكاشة بلغات ثلاث، وشرحه وعرّف به بالعربية. وسوف أضرب مثلاً بحرف الباء، فى الصفحات الثلاث الأولى التى خُصّصت للحرف - ومجموع الصفحات كلها خمسة وعشرون من القطع الكبير - سوف نقرأ عن هذه المصطلحات:

(با) روح المتوفّى عند قماء المصريين.
(الأسْر البابلى)
(مهرجان باكخوس)، (عابدات باكخوس)، (باخ - الموسيقار)، (خلفيّة)، (مدرسة بغداد التصويرية)، (الفن المملوكى)، باكست ليون (فنان روسى) ... الخ. تضم الموسوعة حوالى ثمانية آلاف مصطلح ثقافي. وسبعمائة وخمسة عشر صورة ولوحة ملونة. هذا جهد إذا قام به فرد حق لنا أن نفخر به ونزهو، فما البال إذا كان هذا الرجل ثروت عكاشة الذى أسّس نهضة مصر الثقافية، وكما قلت، إذا كان ثمة عناصر إيجابية نراها الآن فى الصورة فهى من بقاياه.



ويمضى الحوار في محراب الرجل المطهَّر من أدران الواقع الخارجى. يحدّثنى عن مبنى دار الكتب المصرية المطلّ على النيل. لم أكن أعرف أن صاحب فكرته هو ثروت عكاشة، حتى قرأت مذكراته فنشطت ذاكرتى المثقلة لأستعيد أيام تأسيسه. قال لى إنه عندما حمل نموذج المبنى إلى الرئيس الراحل عبد الناصر لاحظ أن قاعات المطالعة لاتطل على النيل. طلب منه تعديل النموذج بحيث تطل جميع القاعات على النيل حرصا على راحة المتردّدين. تلك تفصيلة صغيرة أتذكرها كلما مضيت إلى هذا المبنى الضخم.

ويتصل حوارى معه.

يتحدث ثروت عكاشة بهدوء رصين، جاد، إذا انفعل تتوقف كلماته الحارة، وقد تختنق بعض الحروف أو تتعثر، لايحدث ذلك إلا عند انفعاله الشديد. إذا تحدث عن لوحة أو تمثال، أو راح يستعرض مستنسخاً فنياً، أو يشرح إبداعاً ما. ينفعل أيضاً إذا تحدث عن لحظات حميمة، أو مواقف معينة فى مواجهة لحظات حاسمة، إن حضوره القوى يفيض بالثقة والكبرياء الداخلية. ثمة شيء ما يذكّرنى بقامة لويس عوض واعتزازه بنفسه وحرصه البالغ على مضمون العلاقات وأشكالها.

وبرغم الصرامة البادية، والكبرياء الطبيعية، إلا أنه يفيض رقة وتواضعاً وتقديراً لأصحاب المواهب.

حدث عصر أحد الأيام أن خرجنا من أحد الفنادق الكبرى بعد انتهاء اجتماع مجلس أمناء دار نشر الدكتورة سعاد الصباح. كنا ثلاثة، الأديب السودانى الكبير الطيّب صالح والدكتور ثروت عكاشة وكاتب هذه السطور. كنت سأصحبه إلى المعادى التى انتقلت للسكنى بها. وكان الطيب مقيما فى فندق يقع فى طريقنا.

كانت العربة الخاصة به، المرسيدس السوداء عتيقة الطراز فى الموقف، ولكن السائق يبدو أنه كان يقضى حاجة، والتفت الدكتور ثروت إلى الطيّب معتذراً ثم راح يبحث عن السائق بخطوات سريعة، وعندما عاد به كانت أنفاسه تتردّد متلاحقة، وكرر اعتذاره مرة أخرى للأديب

السوداني الكبير وحرص على أن يفتح الباب بنفسه وأن نتقدّمه إلى داخل العربة.



في حديقة نادى المعادى لمحته يوماً فى الصباح الباكر، كان يداعب حفيده الذى أهداه كتبه. وبدا لى من بعيد طفلاً كبيراً يلعب مع طفل صغير، وعرفت فيما بعد أنه يصحبه يومياً مرتين، فى الصباح وفى المساء. لم أشأ إزعاجه، ومضيت عبر الممر المظلّل بالأشجار، محاولاً الإجابة عبثاً عن تاريخ محدد يمكننى القول إن علاقتى بدأت بالدكتور ثروت عكاشة عنده، ولكن عبثاً. كان قديماً عندى، متصلاً بأعتق صور ذاكرتى، بتكوينى.

والحق أننى أدين بالفضل للدكتور ثروت عكاشة فى فهم الكثير من الأمور المتعلقة بالفن الإسلامى، خاصة العمارة، وفن المنمنمات. واهتمامى بفن العمارة جزء من اهتمامى بكل ما يصبّ فى إبداعى الروائى، وإننى أعتبر الفن المعمارى أقرب الفنون إلى الرواية، ولأننى معنى بالخصوصية فلذلك أعايش دائما العمارة العربية، ذات الطبيعة الخاصة، وخصوصية العمارة العربية تنبع من ظروف عديدة أهمها المناخ، والبيئة. من هنا نجد أن الشوارع فى المدن العربية ذات طبيعة خاصة، خاصة فى المناطق الحارة حيث للرياح الساخنة المحمّلة بالرمال الحارقة أثرها فى إنشاء الدور والمساكن، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات هذا الحريق. على حين تركت صحونها مكشوفة عارية من السقوف كى تصل قاطنيها بتلك السماء التى كان البدوى يفزع إليها طالبا الغوث وهربا من الوحشة، فلم يشأ أن يحجب بينها وبين مأوى روحه، إذ اعتبر تلك الفرجة فى سقف داره معبره إلى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه إلى بيته.

كثيرة تلك المؤلفات التى تناولت العمارة الاسلامية، فى لغات متعددة، غير أن كل كتاب منها يتناول حقبة معينة، أو زاوية أحادية الجانب، أما فى لغتنا العربية فإن وجود كتاب شامل عن العمارة الإسلامية كان نادراً قبل صدور كتاب «القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية» للدكتور ثروت عكاشة. وهذا المجلد تحديدا فتح لى آفاقا لا تحدّ فى فهم هذه العمارة الفريدة وإدراك أسرارها. ويحدّد المؤلف هدفه منذ السطور الأولى قائلاً:

«لست أقدّم فى هذا الكتاب بحثا معماريا أكاديميا، ذلك مجال لم يدر فى خاطرى أن اقتحمه، غير أنى إذ طوّفت بكثرة من البلاد يشدّنى حسّى إلى مواطن الجمال الخصبة التى خلّفها أسلافنا المسلمون فى آثارنا المعمارية، أحببت أن أشرك القارئ العربى معى فى ارتشاف هذه المتعة النادرة التى تذوّقتها بين حنايا عمائرنا المنتشرة عبر عالمنا الإسلامى الكبير..».

أما المهندس المعمارى الكبير حسن فتحى الذى قدّم للكتاب فيقول: «**على أن هذا الكتاب الذى اتّسم بشمول النظرة إلى العمارة الإسلامية فى عهودها وأنماطها المختلفة، والذى جمع بين دفّتيه عددا من الآثار التى لم يُتَح لكتاب قبله أن يجمع بينها على بُعْد أحدهما**

والآخر من مسافات وعصور، ينفرد الكتاب إلى جانب هذا بأنه إنطباعات إنسان شرقى له من حسّه بمكنون الأعمال الفنية ما لايتوافر لكاتب غربى من الذين أولعوا بآثارها المعمارية، فقد غاب عنهم الجوهر الخبىء فى مضمون الأعمال الفنية الإسلامية، وإن قدّموا تحليلا رائعاً للشكل الخارجى».



ماهى العناصر المشتركة بين أشكال العمارة الإسلامية المختلفة؟، وماهى منابع هذه العناصر؟ «**لقد كان لتعاليم الدين الإسلامى الأثر الأعمق، فالإسلام يعدّ كل بقعة من الأرض طاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدى عليها ما فرضه الله من صلاة، لذا جاءت المساجد أول ما جاءت فى الإسلام صحونا متّسعة تسوّر بجدران. وإذ كان لابد من أن يتجه المسلمون فى صلاتهم إلى قبلة بعينها، جاء بناء المساجد مرتبطا كل الارتباط بهذا التوجيه الدينى**». وهذا تعبير معمارى جديد، إذ ربط فن العمارة بين المسجد والكعبة فى مكة المكرمة.

«ومع اضطراد التحضّر وهجر العرب للبادية، واستيطانهم المدن، نشأ فن معمارى دينى حَضَري للمساجد والمدارس والتكايا. احتفظ المعمار الإسلامى بخصائصه الأولى، وأضاف إليه الجديد من واقع المدن. والبنية المختلفة التى وصل إليها، ونتيجة لاختلاف البلدان، ظهر تباين يسير بين العمارة فى هذا البلد وذاك. فى إيران مثلاً طغت الناحية المعمارية الزخرفية كما يبدو فى مسجد شاه بأصفهان. وفى مصر غلب الطابع الهندسى، ويبدو هذا واضحا فى العمارة الإسلامية المصرية، حيث ينبع التعبير من التكوين الإنشائى المعمارى، حيث ينبض الإحساس الدينى من واقع تصميم الفراغ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته. وفى العراق تأثر تصميم المآذن بالأبراج البابلية القديمة، وفى تركيا يبدو تأثير العمارة البيزنطية، على حين تميّزت عمارة المغرب والأندلس بالكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرّغ. هذا التنوّع فى الظاهرة يحوى وحدة فى الباطن، إنها وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية، والتشكيلات الزخرفية التى أصبحت تقليدا معماريا يحفظه، دون مبالغة، البنّاءون عن ظهر قلب.

وساعد على إيجاد وحدة الطابع الإسلامى، وحدة النظام فى الصلاة، والاتجاه إلى القبلة، مما أدّى إلى التشابه فى التخطيط المعمارى. وكان من الطبيعى عند نزول الإسلام بتعاليمه التى تهدف إلى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ألاّ يشتمل كل مسجد على قدس أقداس خاص به كما هى الحال فى المعابد الأولى، بل هنا له مكان مقدّس واحد يتّجه إليه المسلمون جميعا هو الكعبة. واقتضى هذا أن يكون المسقط الأفقى ببيوت العبادة الإسلامية مستطيلا، أكثر ما يكون انفساحا، يواجه ضلعه الأكبر مكة المكرمة حتى يستطيل الصف الذى يتلاحق فيه المصلّون تأكيدا لفكرة المساواة بين جميع المسلمين الذين يصلّون

في صف مستقيم متّجهين إلى القبلة. وفي البداية عندما كان المسجد مسطّحاً من الأرض مسوّراً غير مسقوف، لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلين إلى السماء، لكن عندما تطلّب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس، وتقلّبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة، فشطر المسلم المسجد شطرين أحدهما مسقوف للصلاة والآخر مكشوف هو الصحن، وحتى يعوّض المصلي في الجزء المغطى عن الإحساس بالانفصال عن السماء، جعل على السقف قبة ترمز إلى السماء، وأنهى أسوار المسجد بعرائس أو شرّافات متجاورة تتجه رؤوسها إلى أعلى موحيا بارتباط الأرض بالسماء، أو تلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط، أمام الله.

أما التطلّع إلى السماء، والاتجاه اليها، فقد حقّقه المعماري المسلم بابتكاره للمئذنة. يقول الأديب الفرنسي أنطوان ده سانت أكسپوري: «جملة مآذن تربط الأرض بالسماء. تكشّفت لي فوق خلفية من روعة الغسق أشباح الدور المتفاوتة الارتفاع، المتباينة الأحجام، مُشْرعات كالصّواري، يلفّها دخان سحب الأرجوان وكأنها أسطول على وشك الإقلاع».
وثمة عنصر آخر هام من عناصر الوحدة، إنه الخط العربي الذي يُكتب به المصحف الشريف.



ينتقل الدكتور ثروت عكاشة إلى عرض القيم الجمالية التي تميزّ العمارة الإسلامية، فينفي مزاعم بعض المعماريين الغربيين الذين قالوا بجمود الفن الإسلامي، نتيجة عجزهم عن التمييز بين الطرز المعمارية المختلفة في إطار هذا الفن: **«من أهم سمات العمارة الإسلامية عدم تكرار التفاصيل حتى داخل المبنى الواحد، ويبدو ذلك واضحا في النوافذ الجصّية بمسجد أحمد بن طولون، أو قبة قلاوون بالقاهرة. إن الأشكال الزخرفية تتعاقب إلى مالا نهاية، في تنوّع خصب، فتحوير الزهور والنباتات والاستنباط المتنوّع لأشكالها والتوفيق بينها يُنبيء بقدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو كأن معينها لا ينضب. إن المنابر الخشبية تضم مجموعة من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال التي جُمعت بعضها إلى بعض، وإن احتفظت كل منها بشخصيتها المستقلة، تتتابع الدوائر والمربّعات والمعيّنات والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق حتى ليمكن جمعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل. يقول هنري فوسيون: «ما أخال شيئا يمكنه أن يجرّد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية، فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة للتفكير الرياضي القائم على حساب دقيق قد يتحوّل إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار**

التجريدى تنطلق حياة متدفّقة عبر الخطوط لتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، متفرّقة مرة ومتجمّعة مرات، وكأن هناك روحا هائمة هى التى تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد. فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها، وجميعها تخفى وتكشف فى آن واحد عن سرّ ما تتضمّنه من إمكانيات وطاقات بلا حدود».

نجد الضخامة فى العديد من مبانى العمارة الإسلامية، مثل مسجد السلطان حسن فى القاهرة. غير أن هذه الضخامة لاتهمل المقياس الإنسانى، وذلك بتجزئة عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدّد العناصر التى ينبغى أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنسانى. إن ضخامة العمارة الإسلامية تسمو بالإنسان إلى أعلى، لاتجثم عليه بثقلها، لا ترهبه، بعكس ما نشعر به عندما نقف أمام كنيسة القديس بطرس فى روما، أو كاتدرائية نوتردام فى باريس.

وبعد التنوّع والضخامة، يأتى اتساق الزخارف ووحدتها. كان العامل الهام فى تحقيق الجمال يكمن فى مراعاة النسب والمقاييس التى تتفق ووجدان الإنسان المسلم، ولا ريب فى أن القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية غيرها فى العمارة الأوروبية، الأمر الذى لايجوز معه تطبيق القواعد الجمالية الأوروبية على العمارة الإسلامية.



أحد السمات البارزة للعمارة الإسلامية تركيزها على الداخل، فالمنزل الإسلامى مشيّد حول صحن داخلى، يطلّ على العالم الخارجى من خلال جدران عالية تتخللها نوافذ صغيرة الحجم ومجموعة من المشربيات تهيّىء الانفتاح على الخارج دون إخلال بالحجاب، ودون الإخلال بالتهوية والإضاءة. وكانت القاعدة أن تتجمّع عدة منازل ضمن تجمّع كبير تحوطه الجدران، يلج إليها الناس من خلال بوابة تؤدّي إلى مجاز تتفرّع منه الممرّات للوصول إلى دور السكنى. كان العرف المتبع فى تخطيط المدن، يراعي العوامل الجوية، ومتطلبات الأمن، والناحية التعبيرية الجمالية مطبّقا فى كلا المستويين الواعى والتلقائى. كانت الشوارع تُخطّط ضيّقة متعرّجة لأن المساكن والقصور والمبانى العامة تضمّ أفنية وحدائق تستقبل الشمس والهواء من ساحاتها الداخلية التى لا تجعلها فى حاجة إلى الشارع المتّسع، فاقتصر اتساعه على ما يفى بمطالب المرور، وغدو الباعة الجائلين ورواحهم، كما كان بضيقه وتعرّجه يوفر المساحات الظليلة، ويتيح اختزان الهواء الرطب ليلاً حتى يشيعه أثناء ساعات القيظ ملطّفا من حرارة الجو على العكس من الشارع المستقيم الواسع «البوليڤار الأوروبى» الذى تستبيحه الرياح صباحاً ومساءً. كما أن تعرّج الشوارع يجعلها مقسّمة إلى أجزاء

مقفولة المنظر، ويوفر للسائرين ميزة نفسية إذ يوحى لهم بقصر المسافة، وذلك بتنسيق تجزئته فى نقط بؤرية، كمبنى أو سبيل أو قصر. وكان الداخل إلى المدينة يمرّ بالمبانى طبقا لأهميتها، حتى يصل إلى أهمّها شأنا فى منطقة القلب، ويشبه ذلك ذروة اللحن الموسيقى، وهكذا أضيفت الناحية التعبيرية الفنية إلى تخطيط المدينة.

ونلاحظ أن معظم المدن الإسلامية، كانت تتبع فى بناء منازلها تصميما مشتركا فى هيكله العام يراعَى فيه ظروف المناخ حتى توفر الرطوبة وتقى أهلها لفحات الحرّ. وأول العناصر التى تسترعى انتباهنا فى دور السكنى هى «الصحن» الذى استخدم فى تكييف حرارة الجو، وفى الليل يتسرّب الهواء البارد إلى أقصى الحجرات ويظل محصورا بين الجدران حتى ساعة متأخرة. وقد أضاف المعمارى العربى «السبيل» إلى النافورة فى بعض الأحيان، وهو لوحة جدارية من الرخام مزخرفة بنقوش خفيفة البروز تحاكى صفحة الماء حين يداعبها النسيم، توضع مائلة قليلا فى الجدار المقابل للإيوان الرئيسى، ينساب الماء على سطحها إلى قناة يكسوها الرخام تُفضى إلى حوض الماء. وقد واجه المعمارى العربى حرارة الجو ومشاكل التهوية والإضاءة باللجوء إلى «ملقف الهواء»، وهى طاقة مفتوحة فى السقف بأعلى الركن الشمالى للقاعة تحتضنها جدران أربعة مرتفعة قليلا تمثّل بئر هواء علوى ينفتح أعلاه من جانبه الشمالى والغربى، ويغطيها سطح مائل يتلقّى الهواء الرطب. أما المشربية فكانت حلا موفقا للتغلّب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج وتخفيف حدّة الضوء وحجب أشعة الشمس، فهى تملأ فتحة النافذة بمخمّل من الخشب الدقيق فى شكل برامق مستديرة المقطع تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن البرمق فى تدرّج لطيف، والمُشاهد للمنظر المقابل يرى لوحة زخرفية كاملة، أما الناظر من الداخل عبر المشربية فيشعر بألفة الخارج ووهجه مما يذيب وحشة الداخل».



ويخصّص الدكتور ثروت عكاشة قسما كبيرا من كتابه للمساجد. «**إن الفن الإسلامى ينبع فى جوهره من العقيدة الدينية التى لاتكتمل إلا بالإخلاص، ومن الطبيعى أن يكون المسجد هو هذا الفن الجديد. كانت المساجد الأولى تتألف من مساحة فسيحة هى مكان الصلاة، يحيطها سياج من الحصير المجدول، يتصدّرها محراب. لم يكن تصميم المسجد إلا تعبيراً عن وضوح العقيدة الدينية وبساطة أسسها وخلوها من تلك الأسرار الغامضة المعقّدة التى تتّسم بها الشعائر والطقوس فى العقائد القديمة، وكان من الطبيعى أن يتأثر بناء المسجد بالطرز المحلية فى البلدان المختلفة التى انضوت تحت راية الإسلام.**

وبصفة عامة، يُلتزم فى بناء المسجد أن يكون فراغه فى اتجاهين، أحدهما رأسى صاعد يربطه بالسماء، والآخر مستدير يربطه بمكة المكرمة، والقبلة تتحدّد بالمحراب. ولكن فى

معظم الأحيان كان بناء المسجد بأكمله يتجه إلى مكة المكرمة، وتعبّر القبة فى المناطق المسقوفة من المسجد عن البعد الرأسى والاتجاه إلى أعلى.

ومدخل المسجد يفصل بين الخارج والداخل. إنه ينقلنا مما هو غير مقدّس إلى ما هو مقدّس. والمدخل عامة هو إجمال لعمارة واجهة المسجد إذ هو نقطتها البؤرية، وذلك بارتفاعه الساحق الجدير ببيت الله، وليس ثمة غير مدخل واحد إلى المسجد رمزاً لوحدانية الله، حتى المساجد التى يُدرَّس فيها أكثر من مذهب، لا نجد غير مدخل واحد يؤدى إليها. وللترحيب بالداخلين، أقيم المدخل على هيئة دخول متراجع، وكثيرا ما تنتهى المداخل بقباب نصفية تسمو هى الأخرى بالداخل إلى أعلى».

يشرح الدكتور ثروت عكاشة التفاصيل الدقيقة لمعمار المساجد الإسلامية بدءاً من العصور الأولى حتى العصر العثمانى، ويتوقّف عند المساجد الكبرى فى مصر، والشام، والعراق، وإيران، والمغرب، وتركيا، وآسيا. كذلك المآذن وتطورها، والأضرحة، والمقابر، مما يجعل الكتاب متّسما بشمولية النظرة إلى العمارة الإسلامية، فى عهودها وأنماطها المختلفة، بحيث جمع بين دفّتيه وصفا للعديد من الآثار التى لم يسبق أن ضمّها كتاب واحد، كما أن مشاهدتها، ووصفها، جاء بواسطة مؤلف شرقى، مسلم، لديه رهافة الحسّ، والقدرة على رؤية القيم الجمالية الخاصة بالمعمار، والعناصر الروحية الكامنة خلف صلابة الحجر.

يقول المعمارى الكبير حسن فتحى فى تقديمه للكتاب:

«لقد أيقظ هذا الكتاب فى نفسى الإحساس بأننى أتجوّل فوق سطح باخرة «الدكّة» فى رفقة المؤلف، الذى يخاطب قراءه كلما توقفت الباخرة أمام مسجد الجمعة بأصفهان أو جامع السلطان حسن بالقاهرة أو جامع القيروان بتونس، تلك الروائع التى تحمل عمارتها ملامح الأهل والأجداد وتشي بسرّها للقارئ سواء كان موسيقيا أو مهندسا معماريا أو أى ذوّاقة للجمال».



وعندما اقتنيتُ سِفْر «فنون عصر النهضة: الباروك» الضخم الذى يدخل بفن صناعة الكتاب العربى مرحلة جديدة ضَننتُ به على نفسى أن أستمتع به وحدى. هكذا صحبته إلى مكتبى. أعرضه لزوّارى وضيوفى من مختلف الأجناس، أطلعهم على ما يضمّه من لوحات رائعة وطرق جديدة فى طباعة الأعمال الفنية، سبق وأن قدّمها الدكتور ثروت عكاشة فى السِّفر الأول من هذه الثلاثية المتحفية والتى يحقّق بها فكرة المتحف المفتوح، الذى ييسّر للقارئ عاشق الفن أن يطّلع عليه ويستمتع به.

لم يقع عليه بصر إلا وانبهر بجماله وما حواه من مادة. إنه السفر التاسع فى سلسلة تاريخ الفن، التى اختار لها شعاراً موحياً، «العين تسمع والأذن ترى». تحتل الموسوعة ركنا ثريا فى مكتبتى، تبدأ بمجلد ضخم عن فن سكان الكهوف. الفن المصرى القديم (ثلاث مجلدات) ثم

الفن السومرى والبابلى والأشورى (مابين النهرين). ثم الفن الفارسى القديم. الفن الإغريقى، الفن الرومانى، ثم التصوير الإسلامى العربى والدينى. والتصوير الإسلامى الفارسى والتركى، والتصوير الإسلامى المغولى فى الهند. ومجلّد عن القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية، ومجلد عن الفن البيزنطى، وفنون العصور الوسطى، وصولا إلى فنون عصر النهضة التى خصّص لها ثلاثة مجلدات: الرينسانس والباروك والروكوكو. وصدر بالفعل المجلد الأول الذى يحوى فنون الرينسانس، وهاهو المجلد الثانى المتخصّص لفن الباروك يصدر بنفس الحجم والدقة والجمال والإتقان، بل بصورة أفضل، فالهنات التى وقعت خلال التجارب أصرّ المؤلف على تلافيها، بحيث جاءت اللوحات فى أبهى شكل. ومثل هذه الكتب جديدة على المكتبة العربية بفخامتها وارتفاع تكاليفها، لكن لا أبالغ إذا قلت إن كلاً منها بمثابة متحف حقيقى.

وتعنى كلمة «الباروك» كل خروج عن الأسلوب الكلاسيكى فى الفن، نشأ عن تطور فنى قرب القرن السادس عشر (١٥٨٠ - ١٧٢٠). وأصلها مشتق من الكلمة البرتغالية باروكو ومعناها اللؤلؤ الخام أو الخشن. ويشير المعنى إلى عدم الانتظام فى هذا الفن المصاحب للشكل. ونجده فى الرسم والنحت والعمارة. كان هذا الطراز وثيق الصلة بالمذهب الكاثوليكى، معبّراً عنه، مناقضاً للحركة الاصلاحية. ظهر فى إيطاليا أولا ثم امتد إلى بلدان أوروبية أخرى يسيطر فيها المذهب الكاثوليكى، مثل أسبانيا والبرتغال. لذلك يبدأ المؤلف بفصل مشوّق عن البندقية. يصف عمارتها، وجسورها، والحديث عن كنوز متاحفها، ثم يفرد لأشهر الفنانين المعماريين بها فصولاً خاصة. مثل پالاديو (١٥٠٨ - ١٥٨٠) ولو نجينا (١٦٠٤ - ١٦٧٥) وغيرهما، ثم يتناول أعمال ثمانية عشر فنانا بندقيا عظيماً يشرح أعمالهم بتأن، تتجلّى معه ثقافته ومعرفته الشخصية العميقة بتلك المنجزات الفنية. ثم ينتقل إلى روما، وأسبانيا، وفرنسا، وإنجلترا، وألمانيا، والأراضى المنخفضة. ورغم المادة العلمية والوصف الدقيق للمؤلف إلا أن هذا الوصف تصاحبه مجموعة ضخمة من اللوحات بلغ عددها أربعمائة وخمسة وتسعين، يندر أن نجدها فى كتاب واحد، ومعظمها ينشر بالعربية لأول مرة. وقد عايشت عن قرب الجهد الذى بذله الدكتور ثروت عكاشة فى الحصول على أدقّ الصور الممكنة لهذه اللوحات، وأتيح لى أن أرى الأصول فى العواصم الأوروبية المختلفة، وأن أقارن بين صور اللوحات المنشورة فى العديد من الكتب التى أتيح لى أن أقتنيها خلال أسفارى، ويمكن القول إن مستوى الدقة الذى بلغته طباعة اللوحات رفيع المستوى ويتفوق على كثير من المجلدات الأجنبية، ويضم عدداً من اللوحات الضخمة التى طبعها على مساحات كبيرة. صفحات ضخمة مطويّة إذا فرَدَها القارئ يجد نفسه فى مواجهة مستنسخ جميل دقيق للأصل. بالطبع تلك عملية شاقة، تصدّى لها الدكتور ثروت عكاشة بمفرده وطاف العالم شرقا وغربا ليوفّر للقارئ هذه الموسوعة الجليلة.

◆◆◆

أَثَران إسلاميَّان مصوَّران

مقامات الحريرى ومعراج نامه

فاروق عسكر

موضوع هذه الدراسة نتاج شخصية فذّة، متعدّدة الجوانب والأبعاد والمواهب والقدرات. هو أديب رائد وفنان مبدع ومفكّر حضارى متجدّد وسياسى ورجل حرب قدير .. شارك لمدة تزيد على نصف قرن فى الحركة الثقافية المصرية، ولعب دورا هاما فى المجالين الإبداعى والفكرى، ويشهد إنتاجه بالريادة والنبوغ والتفرد.



وهذه الدراسة سياحة قلمية فى جانب هام من جوانب فنون الحضارة الإسلامية الذى خاضه الدكتور ثروت عكاشة فى رومانسية الفنان المبدع وجرأة المحارب القديم، وهو «فن التصوير الإسلامى». والكاتب أديب موسوعى كتب وألّف وترجم منذ سنة ١٩٤٢ وأثرى المكتبة العربية ومازال بأمّهات من الكتب الموسوعية فى الفن المصرى القديم، وبلاد ما بين الرافدين (سومر وبابل واشور) والفن الفارسى والفن الرومانى والفن البيزنطى وهى الروافد الفنية التى نهل منها الفن الإسلامى فى سنوات نشأته وتكوينه إبان العصر الأموى ٦٥٨ - ٧٥٠م كما كتب فى فنون عصر النهضة الأوروبى، وكتب فى فنون النحت والتصوير والعمارة والموسيقى. كما وجدت سبيلها الى العربية على يده مصطلحات فنية كثيرة فى فنون النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى وفنون الدراما. وكان مصدره الأساسى فى كل ما كتب هو المشاهدة والملاحظة، فاعتنى بزيارة المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكاتدرائيات والمناطق الأثرية ودور الأوبرا والمسارح ورآها بعين الفنان المبدع وكتب عنها بعمق. وكان قريبا فيما كتب من عقول وقلوب قرائه، فكانت له بصماته الغائرة فى الحياة الثقافية المصرية خلال النصف الثانى من القرن العشرين. ولا أذهب بعيدا إذا قلت أنه سوف يظل مرجعا يذكر بعد مئات السنين كما نذكر المقريزى والقلقشندى وعبد الرحمن الجبرتى وغيرهم من الأدباء الموسوعيين. ولأنه فنان شديد الشفافية وأديب مبدع وخلاّق شديد الارتباط بالبيئة التى يعيش فيها والثقافة التى نهل منها فقد شدّ انتباهه فن أصيل من فنون الحضارة الإسلامية وهو فن التصوير الإسلامى العربى، وهو فن يكاد يكون الوحيد من بين فنون هذه الحضارة العريقة الذى حظى باهتمام كبير من مؤرخى الفن الإسلامى والمستشرقين بعد أن استدارت أوروبا الى حضارات الشرق باهتمام شديد وبصفة خاصة الحضارة المصرية بعد نشر موسوعة وصف مصر فى باريس فى الثلث الأول من القرن ١٩.



ونرى أن اهتمام الدكتور ثروت عكاشة بفن التصوير الإسلامى بدأ يتّخذ واقعا عمليا سنة

١٩٧٣ عندما ألقى محاضراته عن: التصوير كما يتجلّى فى الحياة اليومية للعرب خلال القرن الثالث عشر، فى الكوليج دى فرانس فى باريس ثم مالبث نهر الإبداع الخلاّق لهذا الفن الجميل لدى الدكتور ثروت أن أخذ يتدفّق فى كتب رائعة.

(١) فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى ١٩٧٤، ١٩٩٠
(٢) معراج نامة؛ أثر إسلامى مصوّر ١٩٨٧
(٣) التصوير الإسلامى الدينى والعربى ١٩٧٨
(٤) التصوير الإسلامى الفارسى والتركى ١٩٨٣
(٥) التصوير الإسلامى المغولى فى الهند؛ ١٩٩٥
(جـ ١٣ من موسوعة تاريخ الفن).

- صدر له بحث بالفرنسية بعنوان

Problématique de la figuration dans l'art Islamique, 1973.

- كما صدر له فى لندن كتاب بالإنجليزية بعنوان:

The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Park Lane. Publishing Press. London 1981.

- وثمة محاضرة له ألقيت بالمجمّع الثقافى بأبو ظبى بعنوان:
  - إطلالة على التصوير الإسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى.
- وله تحت الطبع : «موسوعة التصوير الإسلامى».

وسنحاول هنا أن نقترب من فكر الكاتب من خلال تناوله لفن الواسطى من خلال مقامات الحريرى ومن فكره فى كتابه معراج نامه: أثر إسلامى مصوّر. وليس مجال البحث هو الوقوف بالتحليل والعرض الوصفى فقط، بل هو محاولة لرصد الجوانب الإبداعية والفكرية عند المؤلف وإلقاء الضوء عليها وتقريبها أكثر الى القارئ العادى. وإذا كانت هناك كلمة نقد يمكن أن تقال فهى أننا نصعد لاهثين بنيانا عاليا أصله ثابت وهامته فى السماء.

◆◆◆

وفن التصوير فن أصيل من فنون الحضارة العربية الإسلامية عرفنا الكثير من أسراره ومنابع أصوله من خلال ثروت عكاشة بفكره الإبداعى ومنهجه الجديد التحليلى الذى اعتنى بإبراز عناصر الجمال والسمو فيه.

ولا جدال فى أن العرب فى شبه الجزيرة العربية عرفوا فن التصوير قبل الإسلام وشاهدوه كفن من الفنون السائدة حولهم نتيجة الاحتكاك والتواصل مع فنون الحضارات المزدهرة آنذاك ومن بينها وأهمها الفنون الرومانية والبيزنطية، وعرفوه من خلال التماثيل المجسّمة والصور الجدارية التى كانت ترمز الى الآلهة التى عبدوها قبل الإسلام.. هذا بالإضافة الى الصور التى

شاهدوها للملوك الساسانيين والقياصرة الروم على النقود التى تداولوها عند البيع والشراء.

وهكذا فإن العرب لم يدخلوا الى الأقطار التى فتحوها فارغى الأيدى .. ولذلك فإن الفن الاسلامى بوجه عام قد استمدّ صورته الروحية من شبه الجزيرة العربية .. فى حين أن نشأته المادية تشكّلت فى أماكن أخرى كان للفن فيها قوة وحياة. وهكذا نستخلص أن العرب كان لهم ميراثهم الفنى والحضارى قبل الإسلام ثم اختلط هذا الموروث بالروح الإسلامية الخالصة فانطلقوا الى الأقطار التى فتحوها بميراثهم الفنى والحضارى.. وبعد أن استقروا وركنوا الى حياة الاستقرار اتجهوا الى الفنون الجميلة وكان من أهمّها وأخطرها فن التصوير.

ولقد نبذ المؤلف فكرة تحريم التصوير فى الإسلام، فالذى لاشك فيه هو أن القرآن الكريم ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه الى حكم العقل وسنّة التطور والرّقى. وفى الحق أن الدين الذى لم يتعرض لنظام الخلافة مثلا – وهو أشدّ خطرا فى حياة المسلمين من فن التصوير – بل ترك لهم ذلك يسيرون فيه على المنهج الذى يتلاءم مع ظروفهم ويستعينون فيه بتجارب من سبقهم من الأمم لأسمى من أن يتعرّض للتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها.. ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير فى الحياة الاجتماعية والعلمية والفنية طوال عصور الحضارة الإسلامية كما سنرى.

وقد مارس العرب المسلمون منذ البداية التصوير على الجدران بالألوان والفسيفساء والفرسكو، ثم اتجهوا الى تزويق المخطوطات بالصور الملونة، ومن واقع الأدلة الأثرية كانت أولى المحاولات لتزويق المخطوطات بالصور مجموعة من الأوراق غير المؤرّخة مزوّقة بصور ملونة عثر على بعضها فى إقليم الفيوم والأشمونين بمصر وتعطى صورة جيدة عن فن تزويق المخطوطات فى مصر فى القرن ٣هـ / ٩م. وكانت هذه الصور بمثابة ميلاد ما عرف فيما بعد بالمدرسة العربية فى التصوير الإسلامى أو مدرسة بغداد.



وقد بلغ فن التصوير العربى ذروته فى رسوم المقامات. والمقامة هى نوع من المحاورات الأدبية. ويذكر أستاذنا الدكتور ثروت عكاشة أن المقامات ظهرت أول ما ظهرت فى شكل الندوة التى يلتقى فيها الناس ويتصدّرها الأديب محدّثا بالعبارات الموجزة البليغة الصياغة معقّبا على حادث أو عارضا لحادثة، فالمقامة فى اللغة هى المجلس الذى يقوم فيه الأديب محدّثا الجمع المنصت إليه، وهذا هو الذى فرّق بينها وبين المجلس الذى كانت تدور فيه أحاديث علمية أخرى لاتدخل فى مجال الأدب، وإن أول من استحدث هذا الفن فى الأدب العربى فى واقع الأمر هو بديع الزمان الهمذانى لأنه رسم مقاماته بسمتىْ الخيال والإغراب اللتين أسبغتا على المقامات أهم مميزاتها الرئيسية.

ويستطرد شارحا تاريخ فن المقامات قائلا: إنه جاء بعد بديع الزمان من قلّده مثل الزمخشرى والسرقسطى والنحوى فى القرن ١٢ ثم السيوطى فى القرن ١٦ والعطار واليازجى فى القرن ١٩ وعبد الله فكرى وابراهيم بن الأحدب فى القرن ٢٠ . غير أن كل هؤلاء لم يرقوا فى إنتاجهم الى

مستوى الهمذانى لاهتمامهم البالغ بإحياء الغريب من مفردات اللغة العربية. ثم سار هذا الفن فى طريق التدهور.. وهكذا انتهى تاريخ فن المقامات فى الأدب العربى دون أن يرقى الى قمته فى مستوى بديع الزمان سوى الحريرى الذى لم ينافسه فى مكانته فحسب، بل اجتذب حوله وحول مقاماته عددا أكبر من المولعين بمقامات الهمذانى والمهتمين بها دراسة ومحاكاة. ومن ناحيتنا نقول تصوّريا إن المقامة تخرج على المجلس بطريقتين مهمتين، الأولى هى الخروج من الفضاء المغلق الى الفضاء المفتوح، والثانية هى الخروج من أرستقراطية الفكر الى ساحة الحياة اليومية والبطل المغامر الذى يكسر حدود عالمه بالحيلة والفطنة وحدّة الذهن والبراعة اللغوية مجسّدا فن الكدية، أى يتم نقله من الكُدية الأرستقراطية الفكرية حيث ينال المطلوب بتقديم المعرفة ثمنا لسيد آمر مالك للسلطة، الى الكدية الشعبية المادية حيث ينال المطلوب بقوة الحيلة. أما فنيا فإن المقامة تخرج على المجلس بابتكار إيقاع جديد لها وبترسيخ لغة السجع التى تؤصّلها فى الموروث العربى، ولغة التفتيق اللغوى، والذهنى، والغرابة، وتكتسب بنيتها المتميزة فتستقل استقلالا نهائيا.



ومن واجبنا على القارئ أن يعرف من هو الحريرى كاتب المقامات التى زوّقها الواسطى .. فالمؤلف هو أبو محمد القاسم بن على الحريرى البصرى. ولد فى البصرة سنة ٤٤٦ هـ /١٠٥٤م فى ضاحية المشان واستقر فى حى بنى حرام. ويرى بعض المؤرخين أن يكون الحريرى قد احترف هو أو أحد آبائه مهنة بيع الحرير فسمّى بالحريرى، وقد أطلق عليه البعض كما يذكر مؤلفنا لقب الحرامى نسبة إلى حى بنى حرام الذى عاش فيه بمدينة البصرة. وقد تعلم الحريرى على أيدى علماء البصرة حتى صار من ألمع علماء اللغة العربية .. درس على يديه الكثيرون ثم عيّن فى ديوان الخلافة فى البصرة بمنصب صاحب البريد.

وقد اشتهر الحريرى فى الأوساط الأدبية وذاع صيته وجالسه العلماء والأدباء فى البصرة وبغداد، إلا أن مظهره كان لايدل على جوهره، فلم يكن ممّن يهتمون بمظهرهم. وانتهت حياة الحريرى بوفاته سنة ٥١٦هـ / ١١٢٢م عن سبعين عاما قضى معظمها فى التأليف الأدبى. ومن أشهر مؤلفاته هى المقامات وعددها خمسون مقامة.

ويذكر المؤلف أن الحريرى كتب فى تصوير مقاماته «أنشأتُ خمسين مقامة تحتوى على جدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، الى ماوشّحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصّعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية .. ويستطرد قائلا:

[الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]
أربع صفحات من مخطوطة «مقامات الحريرى» التى رسمها يحيى بن محمود الواسطى، بغداد، مايو ١٢٣٧م، دار الكتب الوطنية، باريس.

ويحك القنص والحبالة والقبس والذبالة انها لضغث على ابالة فاضاعت تقتص ما نجمته
وتنشد مدرجها فلما دانتني قرنت بالرقعة درهما وقطعة وقلت لها ان رغبت في المنقوش المعلم
واشرت الى الدرهم فبوحي بالسر المبهم وان ابيت ان تبوحي فخذي القطعة وابرحي



الت الى استخلاص البدر التم والابلج الهم وقالت دع جدالك وسل عما بدا لك فاستطع
طلع الشيخ وبلدته والشعر وناسج بردته فقالت ان الشيخ من اهل سروج وهو الذي وشى



الزمان فقلت انا لله وافوض امري الى الله ولا حول ولا قوة الا بالله

لم يبق صاف ولا مصاف ولا معين ولا معين

وفي المساوي بدا التساوي فلا امين ولا ثمين



ثم قال لها امني الثمين وعديها واجمعي الرقاع وعديها فقالت لقد عددتها لما

استودعتها فوجدت بها النقص الفاضح قد غالت احدى الرقاع فقال تعسا لك يا لكاع انجرم

واجرني اللهم من جور المجاورين وسطوة الجبارين وكف عني كف الضايمين
واخرجني من ظلمات الظالمين وادخلني برحمتك في عبادك الصالحين اللهم



حفظني في تربتي وغربتي وغيبتي واوبتي ومجيئي ورجعتي وتصرفي ومنصرفي في
تقلبي ومنقلبي واحفظني في نفسي ونفايسي وعرضي وعرضي وعدتي وعددي

مما أمليته جميعه على لسان أبى زيد السروجى، وأسندت روايته الى الحارث بن همام البصرى. ويقول المؤلف إن الحريرى قد اعتنى بالراوي الذى سمّاه الحارث بن همام، وقد أخذه من قول الرسول عليه الصلاة والسلام «كلكم حارث وكلكم همام» والحارث هو الكاتب والهمام هو كثير الاهتمام. ونسب الحريرى لهذا الرجل الذكاء الخارق فيمثّله فى المقامات بأنه رجل واعٍ منتبه يستطيع أن يكتشف حيل أبى زيد السروجى وخداعه دون بقية الجالسين معه.



أما بطل المقامات أبو زيد السروجى فقد اختلف المؤرخون فى كونه شخصية حقيقية أم خيالية. وجاء فى بعض المصادر التاريخية أنه شخص حقيقى اسمه المطهّر بن سلام من أهالى البصرة، وهو لغوى ونحوى مشهور من تلاميذ الحريرى درس على يديه وذهب الى مدينة واسط سنة ١١٤٣ ، ثم عاش فى بغداد حتى وفاته. وقد نسب الحريرى الى السروجى أعمالا كثيرة فيها بخل وكرم وخوف وشجاعة، وغدر وخيانة ووفاء وهى صفات متناقضة قلما تتوفر فى شخص واحد. ويضيف المؤلف عند كلامه عن فن المقامة أن أبا زيد هذا كما تمثّله الحريرى مؤلف المقامات شيخ خفيف الظل، حاضر البديهة، ماهر لبق، وصاحب حيل بارعة تختلط بالكذب والتلفيق أحيانا، وهو قدير على أن يؤثر فى جمع من الناس أو شخصية لها سلطان، فيستدرجهم جميعا عن طيب خاطر ورضا، وظل القراء العرب على مدى قرون يعجبون بالتلميحات والتشبيهات البليغة، والطباق والجناس والأحاجى التى تسبغ على هذه المغامرات الفكهة الصفات التى ميّزتها فى مجال الأدب. وقد استمد الحريرى صفات هذه الشخصية الغريبة من شخصيات حقيقية كانت موجودة فى عصره الذى كان يغصّ بالسائلين والمتسولين ممن كانت لهم حيل وأباطيل وخدعٍ وأضاليل جعلت موضوعهم يشغل الأدباء فينشئون حوله القصائد والمقامات وكان أدب الكدية (التسول) شكلا سائدا فى عصر الحريرى.

ويذكر لنا الكاتب أن ما بقى من المقامات عشر مخطوطات مزوّقة بالتصاوير، إحداها بدار الكتب بلننجراد، ونسخة باستنبول وثالثة بدار الكتب القومية بڤيينا، وثلاثة بدار الكتب القومية بباريس، وثلاث نسخ بالمتحف البريطانى، والنسخة العاشرة بالمكتبة البودلية فى أكسفورد.

ومن بين المخطوطات الثلاث المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس اختار الدكتور ثروت عكاشة أشهر مخطوطات المقامات على الإطلاق وهى المعروفة باسم مقتنيها الأول وهو الفرنسى لويس شيفر والمسجلة برقم ٥٨٤٧. ويقول بحق إنه كان من الأصوب أن تسمّى هذه المخطوطة باسم مصوّرها الواسطى. وترجع شهرة هذه المخطوطة إلى أن معظم منمنماتها قد انتزعت منها وعرضت فرادى فى معرض خاص سنة ١٩٣٨م.



وناسخ هذه المخطوطة ومزوّقها ومنشىء صورها هو يحيى بن محمود الذى اشتهر بلقب الواسطى نسبة الى موطنه الأصلى مدينة واسط التى بناها الحجاج بن يوسف الثقفى سنة ٨٣هـ الى الشرق من نهر دجلة فى منتصف الطريق بين بغداد والبصرة حاليا. ولاتزال مئذنة جامعها القديم باقية الى اليوم فى خرائب واسط القديمة.

وإذا كان أستاذنا الدكتور ثروت عكاشة قد أوجز قليلا فى الحديث عن الواسطى فإننا نضيف أنه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبى الحسن بن كوريها الواسطى، ويستدل من اسم كوريها أنه ينحدر من عائلة أرمنية الأصل. وقد نشأ يحيى بن محمود فى مدينة واسط فى القرن ٧هـ / ١٣ م وتعلم الرسم منذ نعومة أظفاره لأنه من الحرف التى تتطلب مواهب فطرية وتدريباً عملياً، فحذق الرسم وأتقنه، ومما ساعده على هذا، أنه يرسم بالمداد الأسود الناتج عن حرق ألياف الكافور وخلطها بزيت نبات الخردل حيث يساعد على إظهار التفاصيل الدقيقة فى الصورة. كما حذق الواسطى عملية مزج الألوان بإتقان وتحضيرها عند الحاجة إليها وذلك لسرعة تلفها، وهذا الإتقان ساعد على بقاء الصورة فى المخطوط سالمة من التلف الذى يصيب المخطوطات المصورة عند تعرّضها للرطوبة. لذلك بقيت صوره محتفظة بدقة التخطيط وجمال الألوان وارتفعت باسم الواسطى بين المصورين وأصبح زعيما لمدرسة بغداد فى التصوير الاسلامى.

ويقول الكاتب عند تناوله للعناصر التشكيلية والجمالية بمخطوطة الواسطى: إن هذه المخطوطة من أشهر مخطوطات مدرسة بغداد المصورة، كما تعدّ إحدى روائع التصوير الإسلامى بما تنبض به صورها من حيوية وتنوّع الموضوعات. ويضيف أن الواسطى يكاد يكون هو الفنان الأوحد الذى انتهى إلينا اسمه مكلّلا عملا متكاملا من بين المخطوطات المصورة لمدرسة بغداد. ونضيف الى ذلك أن الواسطى كلّل عمله مسجلا على الصفحة الأخيرة من المخطوط ما يلى بخط النسخ: «فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبى الحسن كوريها الواسطى بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان من سنة أربع وثلاثين وستماية حامدا الله تعالى ...» (١٢٣٧م). ولأنه كان هو نفسه ناسخ المخطوط ومزوّقه، وفخورا ومعتدا بما أبدع قلمه خطاً وتزويقاً فقد سجّل اسمه عليه بجرأة وهذا ما لم يفعله غيره من المصورين فى عصره إلا القليل.



إن العلاقة بين المصور الماهر وبين لوحاته سمتها البقاء والخلود فهى علاقة ثابتة وراسخة لأنها تقوم على رابطة قوية قوامها إجادة المصور لفنه وإلباسه ثوبا من فكره العقلى ومشاعره الروحية.. ولذلك قال بعض المتصوفة إن الصورة لايمكن أن تفر من مصورها. وهو ما عبّر عنه الكاتب أن المصور فى مجال المقامة يستوحى من العبارة صورا وينقّب وراء الصور الفنية الخفيّة

التى انطوت عليها المقامات لكى يبرزها مستوحيا خياله صورة من تلك الصور النابضة التى تساير الحوار، جامعا بين ما يستوحيه من المقامة وبين تجسيده هو لهذا الذى يستوحيه .. ويستطرد كاتبنا الكبير شارحا بأسلوبه الجزل الراقى أن الفنان المصوّر بين هذا وذاك يستجلى لنا صورة له منها ذلك الجسد ولصاحب المقامة الروح التى ينبض بها، فتلك الصور التى يستوحيها الفنان المصوّر مزيج بين روحين؛ روح المنشىء للمقامة وروح المصوّر الذى استطاع أن يستخلص من شيء مادى شيئا معنويا تفيض فيه تلك الحياة التى تمثّلها ريشة المصوّر. فالصورة فى هذا المجال عند ثروت عكاشة ذات مضمونين، مضمون أدبى يترقرق عاطفة ووجدانا ومضمون شكلى تخيّلى حافل بالشعور المجرد، وهى رؤية جديدة أصيلة قدّمها الأديب الكبير لم نقرأها من قبل فى مؤلفات من كتبوا فى فن تزويق المخطوطات العربية الاسلامية.

ويوضح الأديب الكبير ثروت عكاشة منهجه فى عرض تصاوير مقامات الحريرى فيقول إن هناك صلة وثيقة بين ما انطوت عليه مقامات الحريرى من تصوير للحياة اليومية للعرب خلال القرن الثالث عشر الميلادى وبين التصاوير التى امتلأت بها مخطوطات هذه المقامات، ولكنه يستدرك قائلا إنه لم يسترسل فى الإفاضة فى ذلك حتى لا يخرج بالموضوع عن سياقه الفنى التصويرى الى سياقه الفنى الأدبى «لكى أجمع القارىء معى على الصورة وما استمدّت منه». وهو هنا يكشف لنا عن طبيعته وفكره كفنان أصيل.



وقبل أن يتناول المؤلف موضوع العناصر التشكيلية والجمالية بمخطوطه الواسطى يعرج على موضوع هام جدا يتعلق بازدهار فن التصوير العربى فى القرن الثالث عشر وأسلوب مدرسة بغداد.

وعلى الرغم من أن تحليل تصاوير مخطوطة ما بأساليبها الحضارية المتنوعة التى تحويها مهمة شاقة، فإن مؤرخ الفن يدرك جيدا بأن القيمة تعود الى الأسلوب الناجح المتكامل الذى يستطيع به الفنان – حتى وإن استوحى بعض المفاهيم القديمة – أن يعيد تشكيلها بطريقة تصبح فيه شيئا جديدا وأصيلا. وقد بلغ فن التصوير العربى قوة تكامله التام بعد سنة ١٢٠٠م بفترة قصيرة فى عاصمة الخلافة العباسية بغداد، وبلغ مجده الكامل فى الربع الثانى من ذلك القرن حين نشأت مدرسة بغداد فى التصوير.

ويعزو المؤلف ازدهار تصوير الكائنات الحيّة الى استقرار الحكم لمدة طويلة فى أيدى عدد قليل نسبيا من الحكام الأقوياء الذين عاونوا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على هذا الازدهار.. وذكر أن كثيرا من أثرياء التجار قد أسهموا فى تشجيع الفنانين بإقبالهم على اقتناء أعمالهم. وهذا يؤيد فى رأينا ما أجمع عليه مؤرخو الفن الإسلامى ولم يختلفوا فيه وهو أن هذا الفن ازدهر

فى أحضان الاستقرار السياسى والثراء الاقتصادى. وكان تصوير الأشخاص الذى ظهر فى المدن الإسلامية الكبرى استمراراً للأسلوب الواقعى الذى عرفته مصر منذ القرن الحادى عشر وبصفة خاصة فى العصر الفاطمى.

ويشير المؤلف الى أن هناك عاملين آخرين كان لهما شأنهما فى ازدهار فن التصوير العربى فى القرن ١٣ م، أولهما موجة الفنون الدرامية الشعبية من مسرحيات الآلام الشيعية ومسرح العرائس وخيال الظل. وكان لخيال الظل أهمية كبيرة بالنسبة لموضوع تصوير الشخوص فى المنمنمات. والعامل الثانى هو الشعبية الواسعة لمخطوط مقامات الحريرى الذى كان إبداع أسلوبه اللغوى موضع تقدير من الباحثين والمثقفين. وكان بطله أبو زيد السروجى يسحر الجماهير بذكائه وفطنته وبراعة حيلته التى كانت تدرّ عليه رزقه فينجح فى الظفر بلقمة عيشه. ويجتذبنا الحريرى بالصور المتعددة التى يغلّف بها شخصية المتسوّل مما أثرى خيال المصورين الذين عكفوا على تزويق مخطوطات المقامات بالتصاوير المختلفة. ونضيف أن النقطة الرئيسية فى أسلوب مقامات الحريرى هى البراعة اللفظية لدى البطل أبو زيد الذى يعرف بارتجالاته الحاذقة وادعاءاته المستهترة كيف يحرّك حشداً من الناس، أو يحتال على شخصية بارزة، ويحصل على هدايا كثيرة، وقد ظل قراء العربية لعدة قرون يعجبون بهذه التلميحات والاستعارات الحاذقة والتلاعب بالألفاظ والأحاجى والمغامرات التى يؤديها أفّاق خفيف الظل مثل أبو زيد. ولم يكن الفنان المصور بقادر على إدراك أو تصوير الألفاظ والتلميحات والإغراءات اللغوية. ويقول المؤلف فى هذا المجال إن البعض قد ظن فى مقامات الحريرى أنها محاولة للكتابة المسرحية ولكنه يرفض هذا الرأى، على أساس أن هدف الحريرى من مقاماته كان دائما هو الأسلوب وليس من الصواب أن نتلمّس الكيان الدرامى أو القصص الحى فيما يكتب، غير أن أديبنا الكبير يضيف أن هذا لايمنع أن مسرح خيال الظل الذى ازدهر فى نهاية القرن الثانى عشر والذى اهتم فيما اهتم بموضوعات قد يكون بعضها قريبا من موضوعات مقامات الحريرى وأصبحت مصدر إيحاء لموضوعاته التصويرية.



وقد تعرّض المؤلف لأسلوب مدرسة بغداد فى التصوير فلخّص ما أجمع عليه مؤرخو هذه المدرسة التى تميّزت بالبعد عن التمثيل الواقعى، لا تفاصيل فيها للأجسام، ومن أجل هذا غشّاها المصوّرون بثياب كثيرة الأطواء والمكاسر، كما لم تراع أصول التشريح ولا نسب الأعضاء بعضها لبعض. فنجد أن المصوّر قد ابتعد عن صدق تمثيل الطبيعة فرسم الصور الآدمية بأسلوب محوّر وترك جانبا أثر الأحاسيس والانفعالات فى الوجوه إلا مع النادر اليسير، وربما كانت هذه الخاصية الفنية نتيجة منطقية لموقف الإسلام من التصوير، فكان الأسلوب العربى الإسلامى فى التصوير يصرف الفنان عن تجسيم الأشكال التجسيم البالغ أو الوثيق، فنراه يقنع بأن يلجأ الى النتوء، والصورة التى

فيها عرى لا يتمادى فى إبراز ملامحها. وقد قال بعض النقاد إن خروج التصوير الإسلامى على أصول الهيئة البشرية إنما تستدعيه نية مستقرة فى الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق، ولكن هذه الاستهانة لاتتمادى حتى تمحو بسمة الحياة، فبسمة الحياة عنوان زينتها.



وكما لم تعن هذه المدرسة بتمثيل الطبيعة لم تعن أيضا بقواعد المنظور، فلم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما الطول والعرض، أما العمق أى البعد الثالث فلا وجود له حسبما يقتضى أسلوب التمثيل الواقعى فى التصوير فجاءت صور هذه المدرسة مسطّحة لا عمق فيها.

وتميزت هذه المدرسة بالجمع بين مشهدين أو أكثر فى صورة واحدة، ولم يتقيّد المصور فى كثير من المقامات بحرفية النص إلا أنه نجح فى توزيع عناصر الموضوع بحيث يشدّ انتباه المشاهد الى قصة الموضوع وهدفه من خلال براعته وإجادته فى استخدام حركات الأيدى ولفتات الرؤوس والتعبير بالأعين وإشارات الأصابع فتمكّن من أن يعبّر بالصورة عن موضوعات وأفكار ملوكية وسياسية وعلمية وشاعرية.

ولم يفت على أديبنا الكبير أن يشير الى سمة هامة جدا من سمات المدرسة العربية وهى الهالة التى كانت تعلو الرؤوس وقام بشرح أصولها فى هذا الفن واستخداماتها التقليدية والمستحدثة، وأشار الى أنها فقدت مغزاها الدينى فى الفن الإسلامى «ولم تعُدْ أن تكون عنصرا زخرفيا نراها حول رؤوس الأشخاص عامة لتمييزها وإبرازها»، ونضيف أن المصور فى بعض صور مخطوطات هذه المدرسة لم يقتصر فى رسمها حول رؤوس الأشخاص وإنما رسمها حول رؤوس الطيور والأزهار كما نراه فى بعض صور مخطوط الترياق لجالينوس[١] .. مما يبرهن على أن رسم الهالة فى هذه المدرسة لم يكن يرمز الى معنى من معانى القداسة ولكن ربما قصد بها لفت نظر المشاهد الى عنصر بعينه قصده المصوّر.



وقد أبدعت هذه المدرسة كما لم تبدع فى عناصر أخرى مثل توفيقها فى تصوير الحيوان المستأنس فى بادية العراق مثل الخيل والإبل على وجه الخصوص. وإبداع المصور فى تصويرها ليس بالشيء الغريب حيث لعبت الخيل والإبل دورا هاما فى حياة العرب فى شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده وفى الأقطار التى فتحوها. كما أن الخيل والإبل هى من الحيوانات التى كرّمها الله سبحانه وتعالى بذكرها فى عدة مواضع من القرآن الكريم «ولايدخلون الجنة حتى يلج الجمل فى سم الخياط»[٢]. وأيضا «أفلا ينظرون الى الإبل كيف خلقت»[٣]. وتشير الآيتان الى أن الجمل فى خلقه هو آية من آيات المبدع الأكبر الله الخالق البارىء المصوّر. وفى الخيل ورد فى القرآن الكريم «زيّن للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من

الذهب والفضة والخيل المسومة»[٤]. والخيل بحسب هذه الآية الكريمة هى من المخلوقات التى زيّن الله لعباده حب امتلاكها لما لها من منافع فى حياة الناس. وأيضا «وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم»[٥]. وكانت الخيل فى حياة العرب من أهم أدوات الحرب والقتال. انظر الى تصويره المقامة السابعة والعشرين من مخطوطة مقامات الحريرى المحفوظة فى المكتبة البودلية التى تصور أبا زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق. لقد أبدع المصوّر فى رسم الحصان والجمل فى أسلوب طبيعى يبدو فيه جليا شموخ الحصان والحركة الطبيعية للجمل وهو يتأهب للحركة. كما صوّر الجمل فى منظر قطيع الإبل فى المقامة الثانية والثلاثين، والجمل والإبل فى المقامة الواحدة والثلاثين، والإبل فى المقامة الثالثة والأربعين، والخيول فى المقامة السابعة، وكلها فى مخطوطة مقامات الحريرى للواسطى موضوع هذه الدراسة. إننا نرى بوضوح الاتجاه الواقعى للفنان فى تصوير الإبل وفى توزيع عناصر التصاوير توزيعا متوازنا منسّقا، ونرى تنغيماً جميلاً فى تصوير رقاب الإبل، بحيث أضفى على التصاوير كثيرا من الحركة والتنوع، وهى من المميزات الجميلة التى تميّزت بها مدرسة بغداد.



وبفكر الفنان الذى امتلك ناصية الفن وفلسفته بصفة عامة وفى التصوير العربى بصفة خاصة تناول المؤلف العناصر الزخرفية فى تصاوير هذا المخطوط ومخطوطات مدرسة بغداد فيقول إن هذه المدرسة جنحت الى التنسيق الزخرفى فى الرسوم النباتية فأحالت مشاهد الطبيعة والنبات الى رموز وزخارف. ويقول إن هذا الاتجاه أدّى الى الخروج عن الطبيعة المرئية للنبات، وإن جاءت بعض الرسوم النباتية فى عدد من التصاوير محاكية للطبيعة.. ولكن المصور فى رسم النبات والأشجار والزهور غالبا ما يستخدم فى تلوينها ألوانا زخرفية بعيدة عن تمثيل الواقع. كما لجأ المصور فى تصوير العمائر الى الأسلوب الخطّى الذى شرحه أستاذنا بأنه تشكيل خطّى يعتمد فى تأثيره على المُشاهد على الأشكال المكوَّنة بالخطوط أكثر من اعتماده على الدرجات أو الكتل اللونية والتظليل، ولذلك أقبل المصورون على استخدام الألوان البراقة الزاهية نتيجة عدم دقّتهم فى استخدام الدرجات اللونية المختلفة، كما أنهم فى معظم التصاوير استخدموا اللون الذهبى فى تلوين الخلفيات دون غيره من الألوان. وفى تناوله للملابس يذكر أن تلك المدرسة تلتزم فى رسم الملابس أن تكون واسعة سادلة بأكمام مسترخية وعلى تلك الأكمام أشرطة تحمل بعضا من الزخارف. وبوجه عام نجد أن الطابع الزخرفى يتضح بجلاء فى أسلوب رسم تفاصيل طيّات الثياب لدى مصوّرى مدرسة بغداد، فنجد المصور يستخدم خطوطاً أو رسوماً هندسية أو صور حيوانات وزهور. وقد يستخدم رسوم بعض البروج والأهلّة وأحيانا زخرفة التوريق أو الأرابيسك. ونجده أحيانا يميل الى الواقعية فى تمثيل الثياب برسم طيّات الثوب على هيئة خطوط انسيابية

تشعّ من مركز واحد، وأخيرا رسم طيّات الثياب فى شكل أمواج متكسّرة أو تجمّع الديدان. وكان مصورو تلك المدرسة كما يذكر أستاذنا إذا ما حاولوا تصوير اضطراب المياه أو تدفّقها أو تلك العقد التى تحملها سيقان الأشجار عبّروا عن ذلك بأسلوب الديدان المتجمّعة.

ونضيف الى ما سبق أن من أهم المميزات الفنية لتصاوير المدرسة العربية الميل الى البساطة وعدم التعقيد. فمعظم التصاوير لايحدّها إطار يفصل بينها وبين المتن. كما تخلو العديد من التصاوير من أية رسوم فى خلفياتها وإن وجدت نجدها خلفيات من مبان أو رسوم صخور وتلال أو زخارف نباتية رسمها المصور بأسلوب تخطيطى مبسّط. كما عبّر المصور عن الأرضية التى تقف عليها معظم رسومه على هيئة خط مستقيم دقيق أو سميك، كما قد يرسم الأرضية على هيئة خط يتألف من أوراق نباتية محوّرة مدمجة تنطلق منها الأشجار والزهور والفروع النباتية.



ننتقل الآن الى الفصل الهام والخطير الذى خصّصه المؤلف فى كتابه عن الواسطى لاستعراض وتحليل العناصر التشكيلية والجمالية بمخطوطة الواسطى. وأعترف أننى قرأت هذا الفصل غير مرة وأعدت قراءته عدة مرات، فإذا به درس أكاديمى شديد التخصّص فى تحليل وتفسير العناصر التشكيلية والجمالية بمخطوطة مقامات الحريرى التى زوّقها الواسطى. وعلى كثرة ما قرأت فى كتب التصوير الإسلامى فإننى لم أخرج منها بما خرجت به من هذا الفصل الهام من الكتاب.. فكان أستاذنا كمن أضاء لنا طاقة من نور جعلتنا نقترب لأول مرة من إدراك أهمية دور هذا المصوّر المبدع الواسطى فى وضع أسس وقواعد مدرسة التصوير العربية. ولا أستطيع أمام هذا الفصل التحليلى من الكتاب سوى أن أستعرض بشىء من التبسيط للقارىء العادى الرؤية التحليلية والنقدية والإبداعية لأديبنا الكبير لعناصر الجمال والإبداع فى تصاوير الواسطى. أما القارىء المتخصّص فإننى أحيله الى الكتاب نفسه ليطالع هذا الفصل الهام من ص ١٧.

يقول أديبنا الكبير إن تصاوير مخطوطة مقامات الحريرى هى أول عمل فى التصوير الإسلامى نعلم اسم مبدعه يحيى بن محمود الواسطى – وقد سبق لنا الإشارة الى ما نعرفه عن حياته – وكان الواسطى يتميز بأسلوب له طابعه الذاتى فلم يساير القوالب الفنية التقليدية السابقة ويحاكيها محاكاة حرفية بل نراه يستمد مشاهداته من الحياة اليومية المألوفة والتى عاشها فى بيئته وزمانه.. مستخلصا من مقامات الحريرى الممتعة لوحات فنية غنية بموضوعاتها وعناصرها الواقعية. ويقول أستاذنا إن الواسطى نجح تماما فى الجمع بين ما هو تقليدى وما هو منقول، فعلى حين لا نجد أثرا للتأثيرات الكلاسيكية المتأخرة فى خطوط الوجوه أو فى طريقة رسم طيات الثياب، نلمس ظهور التأثيرات الساسانية الإيرانية التى تتمثّل فى رسم الأشخاص الضخام الرؤوس وفى زخرفة الثياب وأيضا فى المدلول الزخرفى للأشجار والنباتات.

ونستمر فى سرد الدراسة التحليلية المبدعة لأستاذنا الكبير فنراه يقول وبحق إن تصاوير الواسطى تمدّنا بمعلومات قيّمة عن البيئة العربية والعادات والتقاليد الإسلامية وبصفة خاصة فى أرض العراق مسرح أحداث المقامات بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر، وتعدّ تصاويره أكثر الفنون واقعية فى التصوير الاسلامى، فقد سجّل بفرشاته وصوّر الحياة بكل جوانبها وتفاصيلها بل وطرائفها أيضا، كما نجح الى حد بعيد فى تصوير الخلجات النفسية وتجسيدها بكل دقة، واستطاع أن يخلق من الشخصيات نماذج إنسانية تنبض بالحياة. ويقول أستاذنا إن تصاوير الواسطى تدحض ما يشاع من أن الفن الإسلامى فن غير إنسانى لاتنجلى فيه شخصية مبدعه. ولعل الجانب الذى تأثر به الواسطى من مقامات الحريرى وأملى عليه تلك المواقف التى اختار تصويرها دون سواها هو الجانب الأخّاذ الذى لفت نظرنا اليه.

وانتقل أستاذنا ليناقش باقتدار الفنان المتمكن قضية هامة وضرورية فى الفن، فيقول إن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه، ويقاس هذا الإنجاز بمدى تذوق المتلقّى له، وإن الحكم على العمل الفنى مردّه الى ما عليه الفن من مستوى، لا الى شرح الشارحين له مما قد يجانب الحقيقة حينا وقد يصيب حينا آخر، وإن مضمون العمل الفنى لا يوزن باختيار موضوعه بل يوزن بطريقة تناوله ومعالجته، وكيف عبّر الفنان عن قصد أو عن غير قصد عن روح عصره.

ويضيف أستاذنا أن العمل الفنى كامن فى أعماق العصر والبيئة والفنان .. وهى العناصر الأساسية التى ينتج عنها العمل الفنى. ويستطرد قائلا إن أية صورة تجمع بين العناصر التشكيلية التى هى المادة الخام للعمل الفنى والتى تشمل الخطوط والأشكال والألوان والظلال والأضواء وبين العناصر الجمالية أو الإبداعية وهى قيم مجرّدة تتمثّل فى طريقة التناول وإخضاع العناصر التشكيلية لأسلوب خاص تتجلى فيها براعة الفنان فى التصوير والخلق والإبداع.

ويرى الدكتور ثروت أن اللون عنصر أساسى من العناصر التشكيلية العضوية فى العمل الفنى يقوم بدور جمالى حسب طريقة استخدامه أو توظيفه، وبهذا تتحقق إيجابيته كقيمة وظيفية ذات مضمون جمالى وتعبيرى. واللون يزيد من أثر الزخرفة، وقد استخدمه المصوّر المسلم لذاته فهو ينقل إلينا الجمال الكامن فى باطن الأشياء، فهو إذن عنصر كريم من عناصر الجمال. ويقول المؤلف إن اللغة التعبيرية للون تعتمد على التوافق والتباين والخفوت والحدّة والدفء والبرودة التى تأتى نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض فى التكوين الفنى. ونقول إن وسيلة اللون فى إظهار الجمال هى الصلات الوثيقة بين درجاته فى توافقها وتباينها وهو أسلوب شرقى قديم فى توظيف اللون يجعل دقائق الوجدانيات الصادقة تسيل فى أصباغه فى دعة تقطر بالندى كأنه النسيم العليل.

أما مصوّرنا الواسطى فكان للّون المفرد عنده أهمية فكرية ووجدانية وحسّية تعدل علاقة

هذا اللون بالألوان المحيطة به. وكان يضع كل لون من الألوان فى مكانه الموائم فكان تجاور الألوان عنده يجعل التصويرة تتراءى وكأنها زاخرة بعدد كبير منها.

استخدم الواسطى اللون الذهبى الى جوار الأرجوانى الداكن، والأخضر الزيتونى والأزرق والبنفسجى الفضّيين. وكان لا يستخدم الرقائق الذهبية إلا فى القليل النادر. وحين نتابع لونا بذاته فى إحدى تصاوير الواسطى علينا أن نفطن الى تغيّر هوية اللون ومعالمه كلما امتزج بأصباغ تتفاوت حدّة وخفوتا من حوله لإيجاد مزيد من الحبكة فى تكويناته، وهكذا كان التحوّل الوهمى للون الى لون آخر مع استخدامه عددا محدودا من الألوان هو من أبرز المميّزات الخادعة فى أسلوب الواسطى، وبهذا يكون قد سبق فنانى القرن التاسع عشر التأثيريين فى هذا المضمار.

وينتهى أستاذنا فى هذا المجال الى أن اللون يؤدى دورين تدركهما حاسة البصر – أحدهما عنصر تشكيلى، والآخر أنه قيمة جمالية وتعبيرية .. ويضيف أنه ليس ثمة انعزالية فى الفن، إذ يأخذ كل عمل فنى بطرف فيجىء خليطا من هذا وذاك، وهى معانٍ لمسها أستاذنا فى تصاوير الواسطى.

وإذا كان مصوّرو هذا العصر لم يعرفوا الرسم وفق قواعد المنظور الذى كان واحدا من عدة أساليب للتعبير عن البعد الثالث خلال عصر النهضة، إلاّ أنه يمكن الحديث هنا عن البعد الثالث حين تشترك الواجهات والأجناب والأسقف فى التصويرة نفسها، وتمثّل الأشكال فيها بالطريقة التى تُشْعر الرائى بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور فيتحقق التعبير الفنى من علاقات المسطّحات بألوانها وخطوطها ومساحاتها المجردة، وهى طريقة للتعبير عن المنظور تختلف كل الاختلاف عن قواعد المنظور المألوفة منذ عصر النهضة. وشبّه لنا أستاذنا هذا الأسلوب بأسلوب سيزان مصوّر القرن العشرين حين استخدم الدرجات اللونية فى الإيحاء بالأبعاد والاستدارات بل والتجسيم.

ويسترسل المؤلف فى شرحه وتحليله الوافى لنا عن قواعد المنظور والبعد الثالث الذى يعتمد على التضاؤل النسبى الموحى بالعمق وتناقص الأشياء المرئية كلما ابتعدت عن عين الرائى، أو باستخدام حدّة الألوان ودرجة حرارتها للإيحاء بقرب الأشياء أو بعدها.. وهى عناصر رأى الدكتور ثروت عكاشة بإحساسه الفنى الأصيل وهو يكتب أنها ضرورية لمعرفة القارىء أو الدارس لخصائص مدرسة التصوير العربية أو مدرسة بغداد.

وينتقل أستاذنا الى شكل العمل الفنى الذى هو يساعدنا على تفسيره وإدراك كنهه.. ويقول إنه بالتحليل الشكلى نستطيع أن نميّز خصائص ومزايا شكل العمل الفنى إذا شئنا أن ننقل الى غيرنا ردود فعلنا وقدر إدراكنا الحسّى للأعمال الفنية.. وهو الدور الذى أدّاه لنا باقتدار أديبنا الكبير وجلّى لنا أمورا كثيرة كانت بعيدة عن إدراكنا قبل أن نطالع دراسته التحليلية التعليمية.

تنتقل هذه الدراسة التحليلية الى الحديث عن عنصر آخر مهم لابد لنا أن نعرفه حتى نستطيع أن نتفهّم ونتذوّق عناصر الجمال فى تصاوير الواسطى وهو الخط، ويفسّره لنا المؤلف قائلا بأن الخط حدث يعكس علاقة الزمان بالمكان، فهو عبارة عن نقطة تحركت بين موقعين فى

الفراغ المطلق، وتتطلب هذه الحركة زمانا لكى تتحقق فيه.. فالخط إذن حقيقة زمانية مكانية تستطيع أن تكتسب عدة سمات ومعان مختلفة باختلاف حركته وعلاقة الزمان بالمكان. فالخط أحيانا يكون مستقيما كما نراه فى تصويرة المقامة الثالثة والثلاثين، ونراه منحنيا فى صور المشربيات والستائر المرسومة فى تصاوير الواسطى، ونراه انسيابيا فى تصويرة الإبل بالمقامة الثانية والثلاثين.

ثم ينتقل الى تعريف المسطّح بأنه مساحة محدودة بضلع كالدائرة أو بأكثرٍ من ضلع كالمثلث والمربع والمستطيل تنبسط فوق مستوى واحد. وإذا كانت الأشكال مسطّحة ذات بعدين فإن العين تتبع خطوطها المحوّطة التى تتكون منها إذا كان التشكيل خطّيا كما نرى فى تصويرة المقامة الرابعة عشرة، وتصويرة المقامة الرابعة والأربعين. أو تتبع حدودها المحوّطة الخارجية إذا كان التشكيل مساحيا بلون واحد أو أكثر مثل بعض ثياب الأشخاص فى المقامة الواحدة والعشرين، ومثل المياه والخضرة المحيطة بها فى تصويرة المقامة الثالثة والأربعين. ويستطرد أستاذنا فى تحليله الأكاديمى قائلا إنه من المسلّم به أن المستطيل والدائرة والمربع والمثلث وغيرها من الأشكال الهندسية البسيطة تعين الرائى على فهم التصويرة واستجلاء معناها.. وهذا ما رأيناه فى تصاوير الواسطى حين لجأ الى تلك الأشكال البسيطة .. ولم يلجأ الى خلق الإيهام بالبعد الثالث من خلال قواعد المنظور الأوروبى.

وفى هذا المجال لابد لنا أن نشير الى أنه كان لكل شكل من هذه الأشكال الهندسية مضمونه الروحى لدى الصوفية، فالمساحة التى يحيطها شكل مربع أو أضلاع أربعة يرمز لها عند الصوفية الى عالم العناصر الأربعة وهى الماء والهواء والنار والأرض أو الى الجهات الأربع الأصلية، وكلها عناصر محدودة ومدركة تماما بالوسائل العقلية. ولذلك يقول أستاذنا الأديب الكبير إن المستطيل والدائرة والمربع والمثلث وغيرها من الأشكال الهندسية البسيطة تعين المشاهد على فهم الرسم واستجلاء عناصره على غيرها من الأشكال المعقّدة، وإنه كلما اقتربت الصورة المرسومة من شكل هندسى بسيط بدت أشد ديمومة وتأثيرا واكتفاء بذاتها، ويدلل لنا على ذلك من واقع بعض تصاوير الواسطى ويضيف شارحا أنه إذا كان الشكل المربّع يعبّر عن السكون والاستقرار والصلابة، والشكل الدائرى يشدّ العين موحيا بالحركة الدائبة، فالمثلث يوحى بالحركة والانطلاق تجاه إحدى زواياه المدببّة. وأضيف أن لكل شكل من هذه الأشكال الهندسية لدى الصوفية فى مجال الفن مغزاه ومعناه الروحانى.

وينتقل أستاذنا فى نهاية حديثه عن العناصر التشكيلية والجمالية فى تصاوير الواسطى الى الحديث عن النسبة التى تخضع لها مقاسات وأبعاد التكوينات الطبيعية من كائنات حية وجماد ونباتات وهى النسبة المعروفة بمصطلح النسبة الذهبية أو القطاع الذهبى **Golden Section**، وقد شرحه المؤلف فى حاشية الكتاب بأنه قانون هندسى ويونانى قديم بقى قرونا طويلة أساسا لتوافق النسب فى الطبيعة والفن. وتقضى النسبة الذهبية بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما الى المجموع الكلى لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر الى القسم الأكبر، وهى عند

الفنانين النسبة المثالية التى يتم بها اتفاق النسب دون إخلال، والتى تنطبق على الكثير من الأعمال الفنية فى تقسيماتها الرئيسية عن طريق الإحساس المباشر للفنان فى محاكاته للطبيعة كما فعل الواسطى فى تصويرتيه فى وجه الورقة (١١٠) المقامة السادسة والثلاثين المعروفة باسم الملطية وفيها وزّع المصوّر مكوّنات الصورة فى فراغ اللوحة توزيعا يكاد يحقق النسبة الذهبية بأسلوب تلقائى، ووجه الورقة (١٥٢) المقامة ٤٦ المعروفة باسم الحلبة. ويخلص أستاذنا الى أن تطبيق النسبة الذهبية يأتى من استشفاف الفنان هذه النسبة فى الكائنات الحية والطبيعة، فيطبّقها على عمله لكى يضفى عليه صفة الصدق التى تتسم بها الأشكال الطبيعية والتى ترتاح إليها عين المشاهد التى ألفت الإحساس بالجمال فى هذه الأشكال لمطابقة تكوينات أجزائها لقاعدة النسبة الذهبية.



غير أن تصاوير الواسطى تضمّنت كما أشرنا عناصر لا تتفق مع قوانين التقاليد الفنية الكلاسيكية منها اختفاء الخلفيات التى تبرز الطبيعة وهذه إشارة واضحة إلى أن الصورة المرسومة لم تكن مقصودة بذاتها بل إنما أعدّت لتكون تفسيرا للصورة الأدبية الواردة فى نص المخطوط.. فكان الواسطى يكتفى برسم شجرة أو شجرتين.. وأحيانا كان يكتفى فى خلفياته برسم العشب والنباتات البرية التى يغطّى بها مواطىء الأقدام. وهنا يقول المؤلف مستطردا فى شرحه لأسلوب تصاوير الواسطى أنه ليس ثمة وجود للبعد الثالث فى رسومه التى تبدو كلها مسطّحة ولا أثر فيها لاستخدام الظلال فى التجسيم. ولابد لنا هنا من إضافة واجبة قادتنا إليها نقاط التقاء كثيرة تتجمع لديها أطراف مدارس التصوير الإسلامية. فالرسّامون المسلمون لم يتخذوا فى كل ما صوّروه ثمة عمقا للمرئيات، إذ لا جدوى عندهم للأسلوب الذى نهجه الصينيون فى تصوير مناظر الطبيعة من اتخاذ غشاوة رقيقة من الضباب المنخفض فى الأفق لبيان امتدادها ولانهائيتها. كما أنه لا جدوى عندهم كذلك للأسلوب الذى أخذ به الرسامون الأوروبيون فى احترام قواعد المنظور فى عصر النهضة، ذلك أنهم تناولوا فى تصاويرهم الحادثة غير معتنين بالمكان فمثّلوه تمثيلا اصطلاحيا حتى إذا ما حاولوا رفع السطح الأفقى للصورة الى سطح عمودى تجلّت فيها جميع الأشياء بأبعاد متساوية يستمتع برؤيتها النظر كما لو كانت منظورة من جميع الزوايا. إن جميع مدارس التصوير الإسلامى لم تلتزم قواعد المنظور ولم تعْن بالأبعاد، بل إنها كانت تعزف عن ممارسة التجسيم والتظليل ولاتتقيّد كثيرا بتمثيل الطبيعة كما نجد فى مدارس التصوير الأوروبى على وجه العموم، لذلك فلا يمكن القول بقصور تلك المدارس – لاسيما مدارس التصوير العربية – عن إدراك قواعد المنظور التى كانت معروفة آنذاك خاصة إذا تعمقنا فى معرفة وإدراك منابعها الفارسية الأولى.



يقول أستاذنا فى سياق شرحه لأسلوب الواسطى عندما يتناول كيفيه رسمه للعمائر إن عناصره المعمارية تتراءى كلها على مستوى النظر سواء كانت فى العراء أو فى داخل المبانى. ونضيف الى ذلك من واقع ما استطعنا أن نستخلصه من أسلوب الواسطى أن هذا اللون من التصوير يتميّز بالشفافية والرؤية الطليقة.. فإننا لا نستبين من الدار فى كثير من التصاوير سوى بابها وسقف أفقى يرتكز على عمودين جانبيين رمزا للجدران، وقد وضع المصور كل ذلك وضعا مجازيا وفى مقطع طولى ليشير الى أن ما يصوّره هو الدار، وأن ما يقصده فى الواقع هو المجلس الذى انعقد داخله. ونحن نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا اللون من الرؤية الطليقة فى فنون الحضارات القديمة كالحضارة الآشورية مثلا عندما عمد الفنان عند تصوير النهر الى إظهار الأسماك التى بداخله كحقيقة متصوَّرة ذات علاقة لا تنفصم عن مياه النهر. وبتحليل هذه الرؤية الطليقة فى أسلوب الواسطى يمكننا التوصل الى القاعدة التى أقام عليها هذا الفنان فلسفته الفنية.. فهو هنا قد استعاض عن الكتلة المجسّمة التى تحملنا على إدراك البعد بما يوازيها من إدراك كلى للمشهد. وهذه الفلسفة منحدرة من ممارسات الفنانين للفنون الزخرفية المسطحة التى تؤلف الجانب الأكبر من الفنون الإسلامية، وعلى علاقتها الشكلية تعتمد كل القيم الجمالية التى انطوت عليها تلك الفنون.



وفى تسلسل طبيعى منطقى ينتهى أديبنا الكبير الى استعراض موضوعات الواسطى المصورة فى باب من كتابه الجامع عن هذا المصور العربى الموهوب والمبدع. وعلى كثرة ما قرأت عن الواسطى وأسلوبه وموضوعاته فكانت المرة الأولى أن أجد هذا العرض المصنّف السهل المشروح للموضوعات التى عالجها الواسطى فى تصوير وتزويق مخطوط مقامات الحريرى. لقد نهل الواسطى موضوعات صوره من مخطوطة مقامات الحريرى التى تزخر بالصور القلمية لحياة الناس فى عصره، وبالرغم من محاولته التعبير عنها بصورة واقعية إلا أنه لم يتحرّر تماما من قواعد التقاليد الفنية لمدرسة بغداد فاستعمل الرمز كعنصر زخرفى لازم من عناصر التعبير الفنى شأنه فى ذلك شأن غيره من مصورى مدارس الفن الإسلامى.

قسّم المؤلف تصاوير مخطوطة المقامات الى خمسة موضوعات رئيسية على النحو التالى.

- مشاهد الطبيعة.
- مشاهد الحياة اليومية.
- مشاهد الحياة الدينية.
- مشاهد الحياة القضائية.
- تصاوير البيوت والعمائر.

وفى شرحه لمشاهد الطبيعة فى تصاوير الواسطى جذبنى أستاذنا بشدة واسترعى انتباهى بقوله

بحق وبما لايختلف عليه أحد أن مذاق كل ما هو طبيعى يفوق مذاق ما هو محاكاة له .. أى أن الطبيعة أصدق من الفن، وأن الفن مهما بلغت درجته فى محاكاة الطبيعة لايستطيع أن ينقل عنها غير المظهر أو الشكل دون المقومات. ولا يستطيع أحد من مؤرخى الفن أن يختلف مع ما يراه أديبنا الكبير من أنه من المستبعد أن يكون هدف الفن وغايته أن يعيد تمثيل الطبيعة بحذافيرها، وأن يكون معناه ومضمونه هو مجرد التشابه مع الطبيعة.. وقد ساق لنا أستاذنا مثالين أولهما من الفن اليونانى عن العصافير التى خدعت فى منظر عناقيد العنب فى اللوحة المشهورة التى أبدعها المصور الإغريقى زوكسيس أواخر القرن الخامس قبل الميلاد، وثانيهما من الحياة عن القرد الذى ربما عرف أن طعم الخنافس الطبيعية يفوق طعم الخنافس المرسومة فى تصاوير أحد المخطوطات العلمية.

ولأن المؤلف لا يكتب عن الظواهر الفنية المجردة فقط فى تصاوير الواسطى، فإنه يشرح لنا عنصرا رأى أنه من الضرورى لقارئه أن يعرفه يتعلق بالتركيب البنائى للعمل الفنى فيقول إن عملا واحدا من أعمال التصوير إذا ما أرخى له الزمن، وتوافرت له الظروف المواتية قد يظل قرونا على مكانته التى كانت له يوم أبدعها الفنان. وإن كان هذا العمل مادة كائنة فى الفراغ فإن لوحة تكون قد صوّرت بعناية، أو خطا رفيعا رسم فوق ورقة هشة «كمادة فى الفراغ» يكون سببا لبقائهما على مر الزمن ويتيح للأجيال المتعاقبة الاستمتاع بهما.

ويقول المؤلف إنه على الرغم من جنوح الواسطى الى الواقعية فلم يكن يرى فى مناظر الطبيعة غير وسيلة يستطيع من خلالها عرض نماذج زخرفية فقط. وكان شأنه فى هذا شأن فنانى مدرسة بغداد تكاد تصرفه الزخرفة عن الواقع غير أنه كان حين يصور مشهدا من مشاهد الطبيعة يجنح تارة الى المحاكاة، وتارة أخرى الى تحوير ما يرى. ولأنه كان فنانا بطبيعته ومصورا مبدعا انفعل بزمانه وبيئته، فإننى أضيف الى ما ذكره أديبنا الكبير أن الواسطى استوحى خياله بأسلوب الشاعر فلم يحاول أن ينقل النماذج التى صورها نقلا أمينا مطابقا للأصل بل عمد الى تحميله قيمة رمزية وتأويله تأويلا مجرداً لإنشاء شكل جديد خاضع لقوانين معنوية أكثر مادية. وإذا تتبعنا ذلك فى سائر تصاوير الواسطى، وجدنا أن التحوير والاصطلاح أمران اعتمدهما الفنان كثيرا فى تزويق هذه المخطوطة لأن الدافع الأصيل لديه كان هو الدافع الجمالى، هدفه الأول تزويق المخطوطة بصور جميلة توضّح مشاهدها وهى تجرى على مسرح الحياة البغدادية فى القرن الثالث عشر الميلادى.

هذا عن الموضوع الأول فى تصاوير الواسطى وهو مشاهد الطبيعة حسب تصنيف المؤلف لموضوعاته التصويرية.



أما عن الموضوع الثانى فى تصاوير الواسطى حسب تصنيف الأديب الكبير فهو تصوير مشاهد الحياة اليومية. يقول أديبنا فى تعبير رائع نقرأه لأول مرة إن تصاوير الواسطى فى إيجاز مرآة فريدة للحياة العربية خلال العصور الوسطى، تعكس صورا من حياة الإنسان منذ استقباله الحياة

حتى يرحل عنها. ويقول إن الواسطى نجح فى أن يضفى الحياة على تصاويره ويحيلها الى مرجع حافل بالحياة اليومية فى عصره. وهو ما عبّر عنه ريتشارد إتنجهاوزن بقوله «إن تصاوير الواسطى تعكس مظاهر الوجود البشرى من المهد الى اللحد».

لابد لنا أن نقرأ مغامرات الحارث بن همام وأبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى مرة تلو المرة لنعيش التجربة التى عاشها الواسطى وهو يرافقهما بصوره فى الحل والترحال، والغدو والرواح، وفى المسرى والمغدى.. فماذا نرى؟. إننا نراه يصور البشر من الطبقات العليا والدنيا ويتناول مظاهر حياتهم يعاونه قلم مؤلف رهيف الحس وريشة مصور مبدع هو نفسه. وحينما شرع فى تصوير فصول المقامات استوقفته مخايل أبطالها فصوّر وجوههم ذات السحن السامية فى الوضعة الثلاثية الأرباع وهى الوضعة التى فضّلها الواسطى على سواها فصوّرهم وهم يرتدون الملابس السابغة ذات الأكمام الواسعة الموشّحة بالأشرطة المذهبة تزينها الزخارف والكتابات.. إنه كما يقول المؤلف فى تصويره لحياة الناس اليومية قد جمع فأوعى.. جمع لنا سجلا حافلا بحياة الناس كلها منذ أن يصبحوا الى حين يمسون، مضيفاً على ذلك كله خيالا رائعا ثم واقعية حيّة.. هذا الى جانب تكوينات زخرفية تكاد لاتخلو منها تصويرة من تصاوير الواسطى.. نرى فى إحدى المقامات موقفا يقع فى مسجد، ومواقف أخرى فى مكتبة أو سوق أو مسافر خانة أو فى جبانة أو فى خيام بالصحراء، أو فى جزر خضراء فى بحار الهند الشرقية.. كما نرى بلاط الحاكم أو قصرا حافلا بالعبيد والخدم، أو فصلا فى مدرسةٍ فى ذات اللحظة التى يعاقب فيها المعلم أحد التلاميذ بالفلقة، أو نارا موقدة وبجوارها ذبيحة تنحر، أو حفل عقد قران، أو دفن ميت، أو سفينة تبدو وكأنها تقلع ماخرة عباب البحر، أو فرسانا، أو قافلة جمال، أو راعية إبل مع أمتعتها، وموسيقيين ممتطين ظهور الدواب، ثم هو حين يصور لنا قوما رحّلا يكاد يعطينا صورة حقة عن المسافرين وما يلقون من مشاق. كما رأينا من خلاله الحجّام – وهو جرّاح عصره – وهو يؤدى عملية الفصاد. كما نستطيع أن نعرف الطريقة التى تخاط بها ألواح السفن سوية بالشكل الذى مازالت تصنع به فى المكلا(٦) فى اليمن فى جنوب الجزيرة العربية..

كما أتاح لنا أن نتسلّل الى أماكن لم يكن من السهل أن ندخلها آنذاك كمخادع النساء.. فنراه فى تصوير امرأة تلد يكاد يشعرك بما تعانى منه السيدة من عناء وألم، فلم ينس الواسطى المرأة ودورها فى المجتمع فرسمها فى صور كثيرة. أظهرها مرة تغزل الصوف لتنسج الثياب والخيام، وأخرى تستجدى فى المسجد من المصلّين، وتارة تشكو زوجها الى الحاكم وأخرى الى القاضى. وإذا ما فارق الحياة أحد من أهلها انبرت تلطم الخدود وتمزّق الثياب وتندب وتصرخ على فقده، ومرة تحضر الخطب والمناقشات ومرة ترعى الإبل وتسوقها أمامها. ثم ينتقل الى القرية فيصورها أجمل تصوير، ويعود فيعكس عادة إكرام الضيف عند العربِ إذا ما زارهم أحد. ثم صوّر المرأة بجرأة وواقعية ساعة الولادة. وإذا ما كانت المرأة من الرقيق فتعرض فى سوق النخاسين للبيع.

وهكذا صوّر الواسطى النساء فى أشكال مختلفة وأوضاع عدة وملابس متنوعة تتفق ومكانتها الاجتماعية فبدت كأنها صور شخصية تتكرر فى العديد من الصور. أما مجالس الشراب فإنها فى تصاوير الواسطى تصوّر قصة الشباب والحب بمسرّاتها الذاهبة، ووعودها الخلاّبة ممثّلة على شواطىء الأنهار وحواف الجداول حيث تدار الكئوس، وتنطلق ألسنة المزاهر، وتغنى الحياة أغنيتها الخالدة.

ولأن الخمسين مقامة قد وقعت أحداثها فى أماكن عديدة كما رأينا، فإن تصاويرها بجهدها الوافر المدروس توفر لنا عرضا شاملا ليس له مثيل فى حياة العالم العربى.. وفى العراق على وجه الخصوص لأن أحداثها قد وقعت على أرضه.. عرضت لرجال بين أغنياء وفقراء، محزونين أو فرحين، عصبى المزاج أو هادىء الطبع فضوليين أو متعفّفين أو بَرِمين.. ومظاهر للحياة فى العصور الوسطى كانت مجهولة لنا من قبل.

ويستطرد الدكتور ثروت عكاشة قائلا إن مؤرخى فن التصوير الإسلامى يجمعون على أن أسلوب الواسطى فى التصوير هو أكمل مثال لمدرسة بغداد فى التصوير، فقد أجاد فى التعبير بفرشاته عن جميع الحالات النفسية، واستطاع أن يميّز بين مختلف الشخصيات، ويضيف أنه نجح فى أن يصور شخصية أبى زيد السروجى على حال بحيث تستطيع العين أن تميّزها فى كل لوحة لأول وهلة.



الموضوع الثالث فى تصاوير الواسطى حسب تصنيف المؤلف هو تصوير الحياة الدينية فى عصره. وفى تحليله لهذا الموضوع يقول إن الواسطى فى تصويره للحياة الدينية يكاد يجمع الى مهارته فى التصوير شخصية الناقد البصير بعيوب مجتمعه. فقد ساق لنا صورة عن الناس فى محافلهم الدينية حيث يجتمعون فى المساجد والخطباء على منابرهم وهم يعظون، وأضفى على أسلوبه التصويرى لونا من الأسلوب اللاذع نكاد نفطن حين نراه الى ما يخفى تحته من عيوب ومهازل. وضرب لنا مثلا بما نراه فى تصويرتىْ المقامة الثامنة والعشرين حيث نرى الخطيب الوقور يؤمّ الناس فى الجامع، وقد اكتسى وجهه بالجدّية والصرامة، ثم نراه فى اللوحة التالية رجلاً مهذارا فى مجلس خمر وملذّات، يشير بأصبعه الى جليسه المعترض على فعلته وكأنه يقول له لا تُصْدع رأسى بوعظك، بل شاركنى الشراب أو فلترحل. غير أننا نراه فى تصويرة أخرى وقد أضفى على المسجد نظاما وجمالا يليقان بقدسيته، وعلى المصلّين خشوعا، وعلى الخطيب هيبة وجلالا.



وننتقل الى الموضوع الرابع من موضوعات الواسطى فى تصاوير مقامات الحريرى وهو مشاهد الحياة القضائية. وفى تحليله لهذه التصاوير يقول المؤلف إن تصاوير الواسطى تعبّر تعبيرا تصويريا عن الأسى والحزن لما أصاب الناس من ظلم الولاة والقضاة فى ذلك الزمان. وقد تناول الواسطى بعض

تلك الصور تناولا لاذعا يفيض بالسخرية. ويضرب لنا مثلا بما نراه فى تصويرة المقامة الثالثة والعشرين المعروفة باسم الشعرية وفيها نرى الوالى وهو ينظر الى أبى زيد وولده وهما يفتعلان الخصام ويتبادلان الاتهام بأسلوب أدبى ويفوزان فى النهاية بمبلغ ينتزعانه منه انتزاعا برغم بخله وجهله وسقم خياله، وكما نرى فى المقامة العاشرة المعروفة باسم الرحبية التى تصور أبا زيد وابنه أمام قاض فاسق.

وتزخر تصاوير المخطوطة بهذا النوع من تقريع الحكام وإظهارهم بمظهر الحمق أو الجهل أو الفسق أو الظلم أو قلة الحيلة أو بكل هذه الصفات بلمسة واحدة من فرشاة المصور.



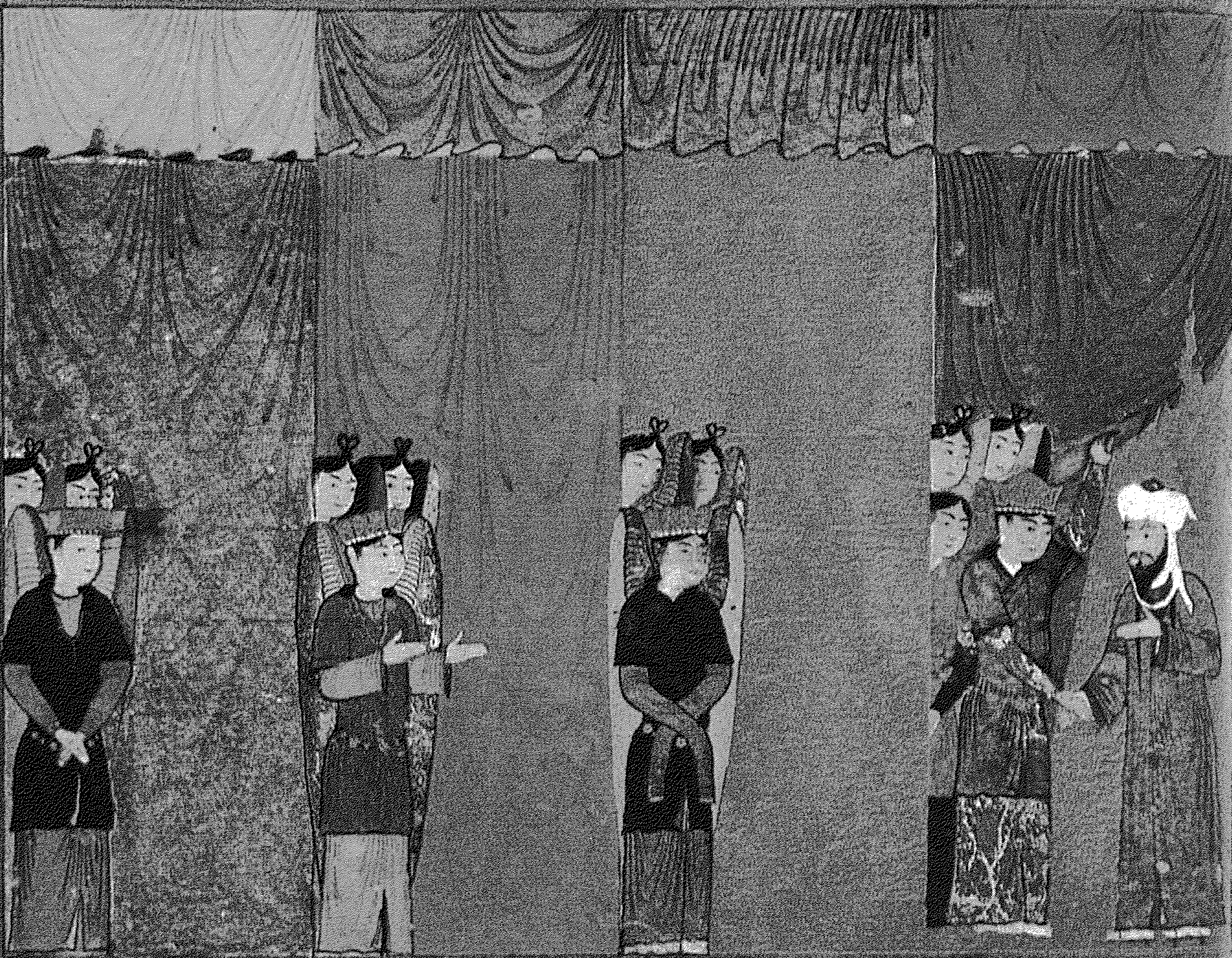
وفى تحليله للعنصر أو الموضوع الخامس من موضوعات تصاوير الواسطى نقل إلينا المؤلف انطباعاته عن أسلوب الواسطى فى رسم العمائر التى كانت فى زمانه تحوى من الأبهة والترف الشىء الكثير.. ويقول المؤلف إنه أراد أن يبرز هذا بفرشاته لا يحكى الواقع فحسب بل لينضم الى الحريرى فى نقده وبرمه بتلك الحياة التى فرّقت بين بسطاء الناس فى خيامهم وبين الأثرياء فى قصورهم. وكان الواسطى دقيقا فنراه يصوّر المشرفيات بتفاصيلها وزخارفها وحلياتها وما تضم من آرائك ومقاعد ونمارق مزوّقة ومفارش مرسومة وستائر معقودة.. بل نراه يصوّر مشرفيّة ذات طابقين فيسجّل لنا ما اصطلح على تسميته فى العمارة الإسلامية باسم «الأغانى»، وهى شرفة تقع فى الطابق فوق الأرضى يختلف الغرض من استخدامها باختلاف الهدف من تشييدها.

ويسترسل الفنان الكبير فى تحليله لأسلوب الواسطى فى تصوير البيوت والمبانى. فيقول إن الواسطى كان يكتفى بالرمز الى البيئة المعمارية المحيطة مع إبراز الشخوص واضحة، ومن هنا كان عدم التزامه بالمقاييس والأبعاد الواقعية وعدم مراعاته لقواعد المنظور. ويضيف أن الواسطى اعتنى بإبراز العناصر الزخرفية أكثر من اهتمامه بإبراز التكوين المعمارى وتناول العناصر المعمارية والزخرفة التى يتألف منها المبنى مازجا بين ما هو داخلى منها وما هو خارجى مع إعادة تنسيقها فى تكوين فنى بحيث لا تبدو تصميما معماريا وإنما تكوينا زخرفيا رمزيا للإيحاء بطبيعة المبنى. وبالرغم من ذلك فإننا استطعنا أن نتعرّف من خلال تصوير الواسطى لعمارة عصره على العمائر المدنية والدينية المحلية والتى اندثرت فى الحقيقة منذ زمن طويل، كما عرفنا بعض تفاصيل بعض العناصر المعمارية مثل أجزاء السقوف المتحركة التى يمكن تحريكها الى أحد الأجناب بغرض التهوية الصحيّة. ونستطيع حسب تحليل المؤلف أن نعتبر تصاوير الواسطى فى هذا المقام سجلا للعناصر المعمارية والزخرفية يقول المؤلف إنه استمدّه من أصول معمارية فارسة وهندية فى الأغلب.



[الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]
منمنمات أربعة من المخطوطة الفارسية «معراج نامة»، ١٤٣٦م.، دار الكتب الوطنية، باريس.

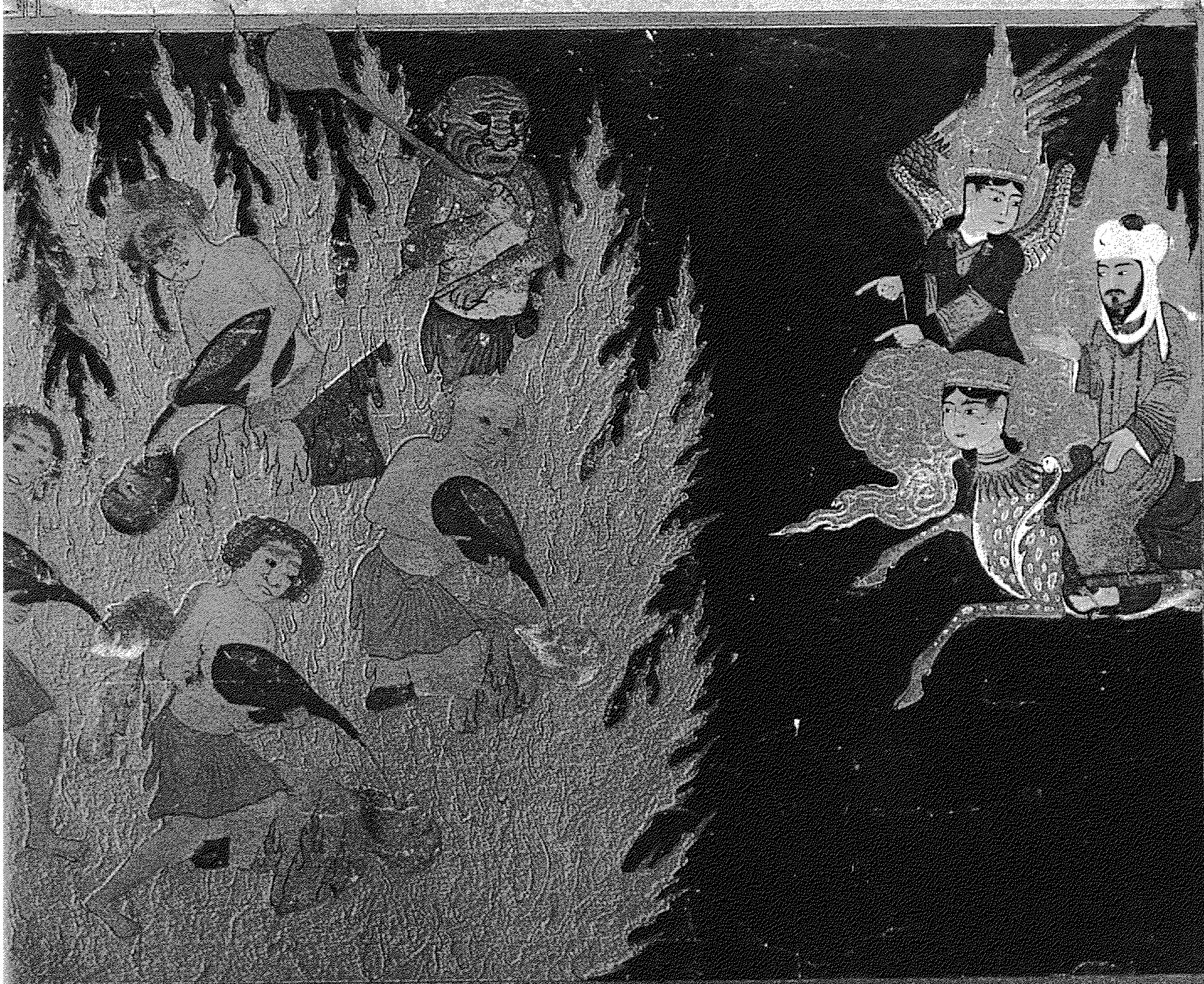
الى الحجاب الآخرة



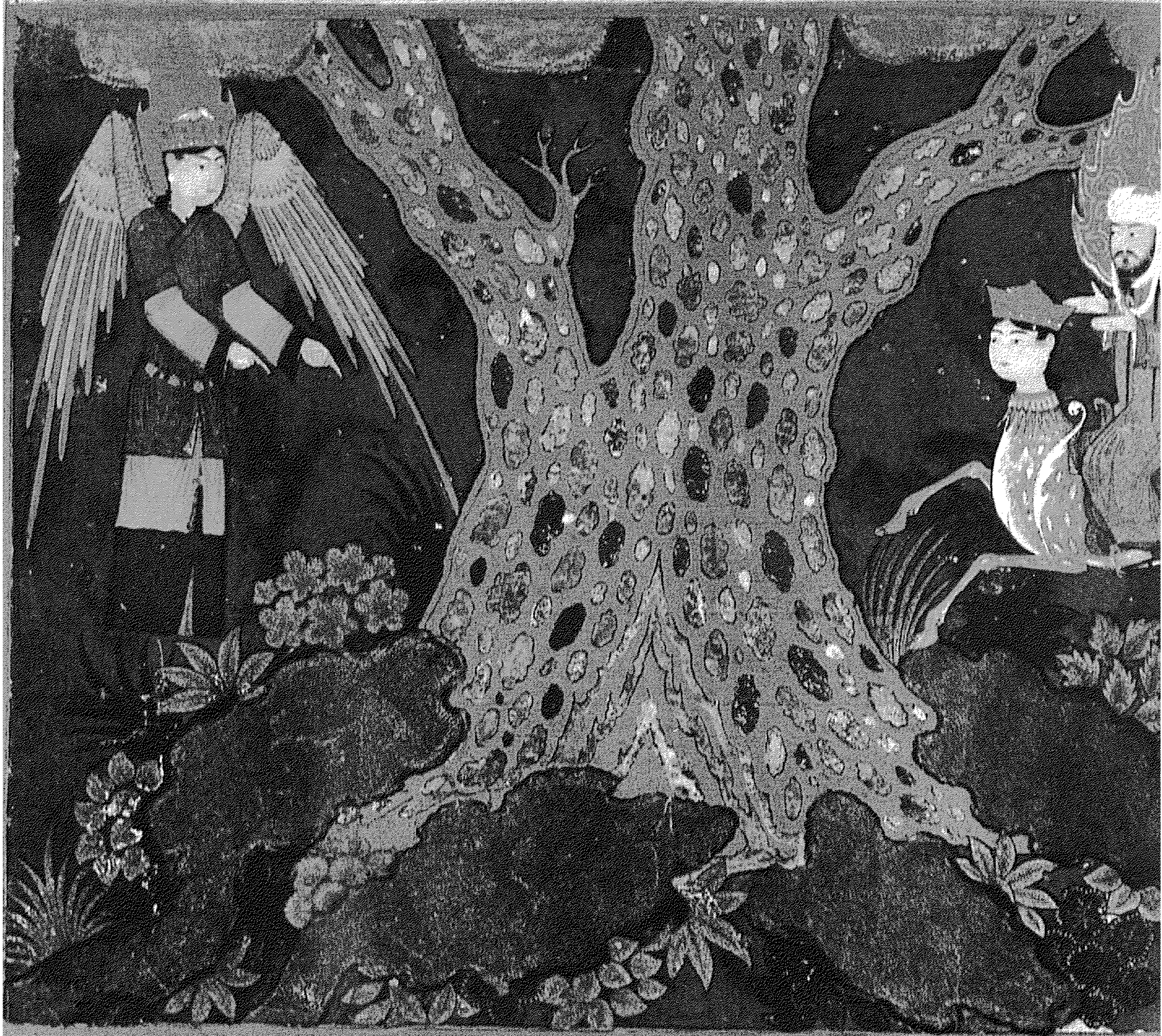
صفة الرجال الذين يأكلون أموال الأيتام

يتيم مالني يابن كشيلر قيامتده بوغازلرينه زقوم آقيدوب بويله عذاب اولنورلر انلرك صورتلري بودر

[illegible]



[illegible]



و ترحب بعضهن على بعض وهن في السيرة



وقبل أن يبدأ القسم الخاص بنشر تصاوير المقامات التسعين فى القسم الثانى من هذا الكتاب الفريد، أراد أديبنا الكبير أن يقود قارىء الكتاب الى الاستفادة منه بسهولة ويسر فشرح لنا منهجه فى نشر تصاوير المخطوطة قائلا: ولقد آثرت فى نشرى للمنمنمات أن ألتزم أرقام ورقات المخطوطة وجها وظهرا حتى لا يلتبس الأمر عل القارىء المتخصّص إذا ما وضعت لتلك المنمنمات أرقاما جديدة، وحتى يكون الأمر على غير المتخصّص يسيرا فى الرجوع الى مكان المنمنمة الصحيح، فيجد الموازنة بين المقروء والمصوّر جلية واضحة. وهو يورد نص المقامة ثم يشرح بأسلوب تحليلى سهل ومشوّق عناصر الجمال فى التصويرة التى تخصّ المقامة، ويلفت انتباه القارىء الى ما تعنيه الإيماءات والتلميحات لأبطال المقامات حتى يكون فهمه للمقامة وتصويرها كاملا.



وقد صدر هذا الكتاب فى طبعة ثانية جديدة رائعة أنيقة فى مادتها وشكلها واكتمالها، وحرص المؤلف الفنان على تزويق صفحات القسم الخاص بالنص وشروحه والهوامش بصور رائعة ملونة لتصاوير المخطوطة فكان يشغل عين القارىء المتذوّق للفن دائما بنص مشوّق مفيد فى مجال الفن والأدب كليهما وصور ملونة خلاّبة أبدعتها ريشة مصوّر بغدادى مبدع فى القرن الثالث عشر الميلادى، وجمعها لنا فى هذا الكتاب وحلّل عناصر الجمال فيها أديب وفنان هو فى الواقع من الرموز الهامة لحركة التنوير الثقافية فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين.



معراج نامه

وفى مؤلفاته الإبداعية عن فن التصوير الإسلامى التقط الدكتور ثروت عكاشة مخطوطة معراج نامه التى تصوّر حادث الإسراء والمعراج، وهو أخطر حادث فى تاريخ الإسلام بل وفى تاريخ البشرية، والذى يتناول إسراء رسول البشرية محمد عليه الصلاة والسلام من مكة الى بيت المقدس ومعراجه الى السماوات السبع.

والذى لاشك فيه هو ضرورة أن نؤمن بالإسراء وحدوثه وبالمعراج ووقوعه تصديقا لما ورد فى موضعين من القرآن الكريم أولهما الآية الأولى من سورة الإسراء، والآيات من ١ – ١٨ من سورة النجم، والاكتفاء بالإجمال عن هذا الحادث الجليل فى هذه الآيات القرآنية الكريمة دون الدخول فى تفصيلات كثيرة دخلت على حادث الإسراء والمعراج منذ وقوعه وتعرّض أكثر من سواه للحدس والادّعاء ووضع الروايات، ذلك لأنه حدث غير عادى لا يخضع لماديات الحياة.



تناول أستاذنا فى تحقيقه ودراسته لهذه المخطوطة الموضوع فى جزءين جعل الجزء الأول منهما فى ثمانية فصول، وخصّص الجزء الثانى لتحقيق وشرح تصاوير المخطوطة بدأه بشرح تحليلى وافٍ عن عناصر الجمال فى هذه التصاوير.



يستهل أستاذنا الجزء الأول من كتابه بكلمة افتتاحية أراد بها أن تكون تحليلا لمنهجه الذى يعتمد بالدرجة الأولى على التركيز على الجوانب الفنية دون سواها للتصوير الإسلامى وبصفة خاصة منمنمات مخطوطة معراج نامه.. فنرى أن حادث الإسراء والمعراج كان إلهاما روحيا للأدباء والفنانين، وأن أحداثه تجاوزت حدود الشعب العربى الى الشعوب الإسلامية جميعا فترجمت الى الفارسيّة والتركية، بل إن قصة الإسراء والمعراج تجاوزت حدود العالم الإسلامى فترجمت بعض أحداثها الى اللاتينية والفرنسية والإسبانية خلال القرون الوسطى.

وقصة المعراج كما يذكر الدكتور ثروت عكاشة بما أثارت من قضايا دينية وأدبية وفنية كانت جديرة بأن تكون موضوعا لدراسات متعددة.. فهى كما استثارت الخيال الشعبى وكما شغلت علماء الدين كان لابد أن تستهوى المصوّرين.. كيف إذن عبّر المصوّر المسلم بخطوطه وألوانه عن حادث الإسراء والمعراج كما أثّر فى نفسه.. وكيف يلتقى فن القول بفن التصوير، وترتبط الثقافة الدينية بالثقافة الدنيوية.. هذا هو موضوع البحث الذى يدور حوله هذا الكتاب، كما أوضح لنا المؤلف فى المقدمة.



يقول المؤلف مبديا رأيا فى طبيعة الفن نتفق فيه معه كل الاتفاق وهو أن الفن فى كل عصوره ولايزال هو عمل مبدع وخلاّق. وهذا هو الأصل فيه والهدف منه. وليس هو محاكاة كما كان فى العصر الإغريقى، وأن الفنون الشرقية وفنون القرون الوسطى كانت فنون خلق وإبداع لا فنون محاكاة.

وقد اعتنق فلاسفة الإسلام الفلسفة التأملية العقلانية، وفى ظل هذه الفلسفة أخذ الفن طريقه بعيدا كل البعد عن المحاكاة والمطابقة. إننا لا نكاد نقابل عناصر الفن الإسلامى حتى ندرك على الفور أنه إبداع خالص وأنه أبعد ما يكون عن تلك المحاكاة للطبيعة. ومن ناحيتى فإننى أؤمن بذلك وأؤيده تماما من خلال معايشتى لأكثر من خمسة وثلاثين عاما لإبداعات الفن الإسلامى والفنان المسلم.. فتذوّقتها وتفاعلت معها وأحببتها وأحسست بإحساس الفنان الذى أبدعها.. ومن هنا أكرر ما ذكره أديبنا الكبير من أننا نجد الفنون الإسلامية زاخرة بالأفكار المجرّدة المعنوية. فإذا نظر الفنان المسلم الى الواقع المحسوس أخضعه لمنهجه دون أن يخضع له، وتناوله بما منحه له الحسّ الإسلامى من صفاء ذهن ورقّة حدس فأحاله الى صور إبداعية ترنو الى الواقع، وتوحى به دون أن تجسّمه أو تحاكيه. وتحليل أستاذنا الذى نقلناه عنه أفادنا، كما أنه

لابد أن يفيد القارىء، فى فهم أكثر لطبيعة الفن الإسلامى وأنه فن تطبيقى يواكب الحياة ولاينعزل عنها.

ويقودنا أستاذنا الكبير برفق بصحبته لنعرف من خلال تحليله الفلسفى كيف استلهم الفنان المصوّر خياله فى تصوير أحداث دينية خطيرة لم ترها عيناه، وكيف كان يلوذ بالرمز كى يُفلت من إسار الواقع ولكى يسبغ على منجزاته ألوانا من التخيّلات المعبرّة عن أحاسيسه الخفية الغيبية. وتحدّث أستاذنا عن فن التصوير وارتباطه بروح التصوف الإسلامى.. وطلب منا أن نتأمل مقولة المتصوف الإسلامى مولانا جلال الدين الرومى «إن كل صورة أراها جنسها فى اللامكان...» وكان لهذا المتصوف الإسلامى نظرة ناقدة وثاقبة فى موضوع التصوير كفرع من فروع الفن الإسلامى دار حوله جدل كثير.. وكان الدراويش المولوية من أتباعه يمارسون هذا الفن وأبدعوا فيه. وتأييدا لما ذكره أستاذنا من أن التصوير إبداع وخلق.. نرى أن جلال الدين الرومى(٧) وضع المعيار الصادق للفن التصويرى على أنه ليس مجرد لون يضاف أو رائحة تشَمّ بل لابد أن يكون وراءه مغزى ومفهوما معروفين ونجده يقول: «أنت أسير اللون والرائحة شأنك شأن نقش حجرى...» بمعنى أن مَنْ لم يبحث عن حقيقة الأمور ويصل الى جوهرها هو بمثابة حجر منقوش لا حياة فيه. وعن العلاقة بين المصور المبدع الخلاّق وبين لوحته يقول جلال الدين الرومى إنها علاقة سمتها البقاء والخلود، فهى علاقة ثابتة راسخة لأنها تقوم على رابطة قوية قوامها إجادة الفنان لفنه وإلباسه ثوبا من أحاسيسه ومشاعره.. ويعبر عن هذه العلاقة بين اللوحة ومبدعها بقوله: هل رأيت مطلقا صورة تفرّ من مصوّرها؟ ونقول وهل يستطيع المخلوق أن يفرّ من خالقه.

وهكذا نجد أن الفن الإسلامى كما يقول أستاذنا قد ازدهر حين ارتبط بروح التصوف الإسلامى وأخذت تصاوير العالم المحسوس تتراءى فى تراث المتصوّفة المسلمين بوصفها تعابير رمزية تشى بما يحسّونه فى أعماقهم من حنين الى العالم الآخر، وبما يشدّ وجدانهم من صلة غيبيّة الى عالم الروح. ولاشك أن أعمال جلال الدين الرومى ومأثوراته ثم من خَلَفه فى ريادة الطريقة المولوية كانت أهلا لجذب نظر أهل الفرشاة لكى يبدعوا فى إخراجها كفنٍ جميل، ولاشك أن المثنوى كان عمدة هذه الأعمال. وقد أفاد التصوير كثيرا من المفهوم الدينى ووجد فيه ميدانا عظيما لإبراز قدرات المصورين، كما أن التصوير على كافة المواد قد عمد أساسا الى استخدام الرموز الدينية التى ارتبطت بمفهوم فرقة أو جماعة بعينها.. فنجد أن التصوير قد استخدم بخيال خصب مبدع وخلاّق فى التصاوير التى تحدّثت عن الإسراء والمعراج وتصوير البراق الذى عرج به النبى محمد عليه الصلاة والسلام الى السماء.. ونجد أن أحداث الإسراء والمعراج قد صوّرت على نطاق أوسع فى المخطوطات التى تناولت هذا الموضوع. وإذا أردنا أن نحدّد المفهوم بشكل أعمق وأوسع يمكن القول بأن التصوير الإسلامى قد مازج بين الحياة الدينية والدنيوية

وعالج الكثير من الموضوعات دون أن يعزو هذا الأمر الى مذهب بعينه.. كما أننا نتفق مع الرائى الذى يقول بأن موقف الشيعة وأهل السنة من التصوير واحد.. وعلى ذلك فإنه من المستحيل كما نرى نفى وجود التصوير الدينى فى الإسلام.

ونحن حين نسترسل فى العرض التحليلى للدكتور ثروت عكاشة نجده يعبّر بصدق عن مشاعره الإسلامية الفياضة بالإيمان، فنقرأ له بإعجاب قوله: «وكان بودّى لو استبدلت بكلمة صورة الرسول كلمة رمز أنّى وردت تلك الكلمة، وما أظننى أبقيت إلا القليل فى السياق الذى لا خير معه حتى لا أخرج بكتاب عن الفن الى غير الصيغة الفنية الخالصة». وهى الصيغة التى التزم بها أديبنا الكبير فى كل مؤلفاته عن الفنون.. ويؤكد هذا الالترام فى موضع آخر بقوله: وأنا فيما أعرض أستقى ما استنبط من فيض ما كُتب كله خياله وحقيقته، لا أغرق كما أغرق المتخيّلون ولا أجمد حيث جمد المتزمّتون.. وهدفى فى كل ما أعرض إبراز الجانب التصويرى. والذى هو كما أعتقد الهدف الأساسى من هذا الكتاب. وفى فقرة هامة من المقدّمة يشرح لنا المؤلف فصول هذا الجزء الأول من الكتاب.. وهى فى الواقع دراسات أعدّها المؤلف لتكون مدخلا الى تحليل صور المعراج، نوجزها بقدر الإمكان بما فيه الفائدة المرجوة للقارىء العادى. يذكر أن الفصل الأول خصّصه للحديث عن مشكلة التصوير فى الإسلام وموقف المسلمين منها قديما وحديثا. ووقفنا على رأيه التنويري، ونحن معه. وهو الرأى المؤيد لإباحة فن التصوير، ويقول باطمئنان إن الحرج فى هذه القضية قد رفع أو كاد.. وأرى أنه قد رفع تماما بدليل وجود هذا الكتاب الذى يضم تصاوير للرسول محمد بين أيدينا* . وكان الفصل الثانى من الكتاب عن التصوير الدينى فى الإسلام.

والفصل الثالث عن إيقونوغرافية تصوير الرسول والبراق الذى عرج به الى السماوات بعد أن أصبحت هذه الموضوعات التصويرية الشغل الشاغل بين الدراسات الجامعية. أما الفصل الرابع فقد خصّصه المؤلف للحديث عن «مصادر التصوير الإسلامى» ومنابعه. ثم تحدث المؤلف بالتفصيل عن «التصوير فى ظل الدولتين الإيلخانية والتيمورية». وفى الفصل السادس ألقى المؤلف نظرة شاملة على «المناخ الروحى فى فارس منذ الفتح الإسلامى حتى القرن الخامس عشر». وكان من الطبيعى أن يخصّص المؤلف فصلا وهو الفصل السابع بعرض «قصة المعراج» ويقول إنه أراد أن يقرّب بين ما يروى وبين تلك التصاوير التى جاءت تصوّر ما روى حتى يوائم مواءمة فنية بين المروي والمصوّر ويجعل الصورة تنطق بما روى، كما يجعل ما روى مترجما لما صوّر. وفى الفصل الثامن والأخير عرض بالتحليل لقضية تعرّض لها عدد من المستشرقين والباحثين الأوروبيين وهى تأثير قصة المعراج فى الكوميديا الإلهية لدانتى.. تعرّض فيها أديبنا الكبير لكل ما قيل فيها من آراء فى حيدة متتبعا آخر الآراء فى هذه القضية.



(*) مع الأسف الشديد فإن هذا الكتاب وغيره من كتب د. ثروت عكاشة عن التصوير الدينى الإسلامى ماتزال محظورة. «المحرّر».

ومشكلة التصوير فى الإسلام أو موقف الإسلام من التصوير قضية قديمة خاضها كل من كتب عن الفنون الإسلامية بصفة عامة وعن فن التصوير بصفة خاصة.. إلا أننا فى كل ما قرأنا تقريبا لم نطالع رأيا قاطعا يحسم القضية رغم أهميتها البالغة. وفى كتابه هذا حسم الدكتور ثروت هذه القضية تماما وأبدى رأيه الواضح فى تأييد إباحة التصوير. فالأمر الذى لا مجال للشك فيه هو أن القرآن الكريم ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه الى حكم العقل وسنن التطور والرقى. فلم نقرأ فى القرآن الكريم نصا صريحا يحرّم التصوير. كما أن الأحاديث النبوية التى تناولت هذا الموضوع كانت فى تفسيرها السليم تقصد الأوثان وذلك فى صدر الإسلام لقرب المسلمين من عصر الجاهلية.. أو كما يقول المؤلف إن نهى الرسول عن التصوير كان نابعا من حرصه على ألا ينشغل نظر المصلّى أثناء صلاته عن العبادة.. وإنه طلب من زوجه عائشة أن ترفع من البيت سترا عليه تصاوير لأنها تشغله أثناء الصلاة. كما تتجلّى نظرة الرسول هذه فى طلبه لحظة دخوله الكعبة يوم الفتح محو ما كان على جدرانها من صور ما عدا صورة المسيح ومريم وهى الصور التى بقيت حتى محاها عبد الله بن الزبير حين استولى على مكة سنة ٦٨٣م.. ومنذ ذلك الوقت حافظ المسلمون على بناء مساجدهم دون زخرفتها بالموضوعات التصويرية. ويضيف المؤلف أن نظرة الرسول الى أن التصاوير شاغلة للمصلّى عن العبادة هى نظرة منطقية يسندها الواقع، وهو ما يدعّم الفكرة القائلة بأن النهى عن التصوير فى الإسلام هو نوع من الخوف على المصلّى وخاصة فى المسجد من أن تشغله التصاوير عن صلاته.. كما ساق لنا تفسير الإمام محمد عبده للأحاديث النبوية بأنها تنصرف كما ذكرنا الى تحريم تصوير آلهة الجاهلية.. وأن التصاوير الأخرى ذات الهدف الجمالى تبقى بمنأى عن هذا التحريم.. ويرى المؤلف أن تفسير الإمام محمد عبده يسنده الواقع.. وأن تحريم التصوير كان موقوتا محددا فى مكان خاص وظروف خاصة وليس مطلقا فى الزمان والمكان. ونحن نؤيد هذا الرأى. ولو أخذ المسلمون به لما أضاعوا على أنفسهم تراثا هائلا خرج من أيديهم الى أيدى غيرهم من الأمم ولكان الى جانب متعته الفنية ذخرا أدبيا.



ويثير المؤلف قضية أخرى فيقول إنه رغم تحريم التصوير فقد رأينا فى عصور الإسلام الأولى ألوانا مختلفة من التصوير حتى أنه ليمكن القول دون تخوّف إن نهج الناس فى الحياة لم يكن يخضع فى الكثير الى ما يتلقّونه من مواعظ دينية.. وما أكثر ما رفض السلاطين والخلفاء فى العالم الإسلامى اعتراضات الفقهاء وأهملوها حين تعارضت مع رغباتهم على الرغم من تمسّكهم العام بعقيدتهم وإخلاصهم لدينهم، وما نراه فى قصور خلفاء الدولة الأموية والدولة العباسية هو خير مثال على ذلك.. وكانت الحياة الاجتماعية فى هذين العصرين تزخر بما يتعارض مع تعاليم الإسلام بحيث لا نستغرب تجاوز الشريعة فيما يتعلق بأمور الفن أيضا. وكان

من الطبيعى أن ينحصر فن التصوير بين جدران القصور والدور، وغدا فن بلاط فحسب. ويشير الى ظاهرة هامة فى الفن الإسلامى وهى أن خطر تصوير الشخوص عقائديا أدى الى اتجاه الجهود الفنية الى الزخارف النباتية والهندسية وفنون الخط العربى، فأبدع فيها الفنان حتى أنه كاد أن يبلغ فيها درجة الكمال. ويقول الكاتب إنه لم تظهر أية محاولة فى كتب الأدب الإسلامى لاستنباط مذهب مستقل فى علم الجمال أو للوصول الى تقدير ما للفن فى ذاته. كما أن التقدير لفن التصوير الذى ظهر فى بعض العصور الإسلامية لم ينجح قط فى محو التحريم القديم والحلول محله. وسبب ذلك أن القول بتحريم التصوير كان قد استقر وامتدت جذوره فى المشاعر الشعبية بعد أن انتشر على صفحات كتب الفقه وفى الكتب الدينية التى سادت التفكير الإسلامى أجيالا طويلة حتى لم تعد تسمح بأى تأمل أو تفكير جديد.

ونعترف مع أديبنا الكبير بأن النهى عن التصوير قد لعب بالفعل دورا فى إحجام عدد كبير من المصورين عن التصوير إما تحرزا أو أخذاً بالأحوط.. وأن من أقدم منهم على التصوير فى المراحل الأولى قد تحاشى التطرق الى تصوير الموضوعات الدينية.. حتى إذا سقطت بغداد سنة ١٢٥٨م وانهارت الدولة العباسية رأينا بعض المصورين يتجهون الى ممارسة التصوير الدينى بدون وضع توقيعهم عليها.. وقد أدى ذلك الى حدوث انطلاقة جديدة فى فن التصوير وخاصة فى بلاد فارس فى ظل الدولتين الإيلخانية المغولية والتيمورية السنّيتين وسوف يتناولها أديبنا الكبير بالتحليل فى الفصل الخامس. كما حدثت نفس الانطلاقة فى عصر الدولة الصفوية الشيعية، ثم فى تركيا العثمانية السنّية وأيضا فى عصر الدولة المغولية الإسلامية فى الهند.

ويلفت المؤلف نظرنا نحن القراء الى ظاهرة هامة وهى أن شيئين اثنين بقيت لهما القداسة ولم يمسّهما المصور بفرشاته وهما المساجد والمصاحف فلم تظهر صورة على جدار مسجد كما لم تحمل صفحة من صفحات أى مصحف صورة، وحلّت محل الموضوعات التصويرية التنميقات الزخرفية البالغة الثراء والروعة.

وينتهى أستاذنا الى ملاحظة هامة وهى أن التصوير الدينى فى الإسلام قد اتجه الى خدمة الأهداف الدينية إلا أنه لم يصطبغ بالصبغة التعليمية التى اتسم بها التصوير المسيحى. وقد ظهر التصوير الإسلامى فى رفقة المخطوطات مزوّقا وشارحا لها، وكان هذا الارتباط بين المخطوطات والتصوير هو سبب عدم شيوع التصوير إذ كانت المخطوطات تنسخ وتزوّق للملوك والأمراء وعليه القوم وكبار العلماء والأدباء نظرا لارتفاع تكلفتها.. وهذا رأى جديد وقفنا عليه من أديبنا الكبير ولم نكن نقف عليه من قبل.



فى الفصل الثانى يتناول المؤلف مشكلة التصوير الدينى فى الإسلام.. أُلقى الضوء هنا بقدر ما أستطيع على فكره الرائد المتجدّد فى هذا الموضوع الهام الذى لم يتناوله أحد من

الباحثين بمثل ما تناوله به أستاذنا ثروت عكاشة فاخترق حاجز الحساسية الدينية بفكر وأسلوب الفنانِ المسلم الغيور على تراث دينه الإسلامى وحرصه الشديد على إبراز كنوزه للقارئ العربى فلا نغمض الطرف عن هذا التراث، فيقول «ما أحرصنا مسلمين على أن نشارك الناس فى تداوله علّنا نفهم غير ما يفهمونه، ونعطى أكثر مما يعطون، وندفع عن وجهة نظرنا أكثر مما يدفع المتزمّتون الذين يريدون أن يحبسوا هذا التراث الفنى الدينى عن أعين المسلمين. فمن العار علينا أن نظل نستقى معارفنا عن تراثنا الفنى الإسلامى من المستشرقين وحدهم وأن نكون لهم فى ذلك تبعا ليس لنا رأى مستقل تمليه دراسة مستقلة.. » بل إنه يستطرد قائلاٍ وموضّحا بأنه قد يكون لدراستنا لهذه الآثار الفنية الإسلامية رأى القريب الموصول بتراثه. إنه يُبدى حرصه الشديد ألاّ تفلت فنون آثارنا الاسلامية من أيدينا فتكون ثروة أدبية وفنية لغيرنا، وكفى ما تركناه يضيع.. ويدعونا المؤلف أن نلتفت ونهتم بما هو آت ولنتخذ من الماضى عبرة للمستقبل. إنه يحفز همم الباحثين أن ينقّبوا ويستخرجوا درر تراث الحضارة الإسلامية دون خوف أو حساسية، وإن لم نفعل فإن غيرنا من المستشرقين والباحثين سوف يفعلون ذلك وأكثرهم من الباحثين عن الشهرة على حساب فنون حضارتنا الإسلامية.

إن التصوير الدينى لم يلق حظه من التشجيع فى العصور الإسلامية الأولى.. وعلى الرغم من ذلك وعلى الرغم من أن وطأة التحريم استمرت حتى وقت متأخر متمثّلة فى عداء بعض رجال الدين وعناد المتزمّتين.. فقد بدت بعض ملامح دينية فى ميدان التصوير الإسلامى حين كان المصورون يُكلَّفون أحيانا بتسجيل مشاهد دينية مختلفة فأغراهم هذا بتناولهم التصوير الرمزى للرسول محمد عليه الصلاة والسلام.. وكان هذا يحدث بشكل نادر وكان مردّ هذه الندرة فى التصوير الرمزى للرسول عليه الصلاة والسلام الى الهيبة والإجلال أكثر مما هى الى تحريم وعناد المتزمتين من رجال الدين.

ويشير المؤلف الى أن أقدم مثال بلغنا عن تصوير شخص سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ورد فى رواية تاجر عربى كان قد رحل الى الصين فى القرن التاسع الميلادى، وروى حديثا جرى بينه وبين امبراطور الصين الذى سأله إذا كان يود رؤية صورة للنبى كانت فى صندوق بين صور أخرى للأنبياء، وكانت هذه الصورة تمثّل النبى محمد عليه الصلاة والسلام على جمل ومن حوله الصحابة.

ويرى المؤلف أن التصوير الدينى الإسلامى اتخذ لنفسه روافد أربعة: أولها قصص الأنبياء والرسل المستمدة من القرآن الكريم، وثانيها إيقاظ مشاعر الورع والتقوى فى النفوس، وثالثها المواعظ والعبر التى فاضت على ألسنة الصوفية، وأخيرا الترغيب فى نعيم الجنة والتخويف من عذاب النار.

ويمضى المؤلف فى تحليله غير المسبوق للتصوير الدينى الإسلامى، فيبدى لنا رأيه فيما يعنيه بالتصوير الدينى فيرى أنه هو ما يكون عقيديا حتى وإن لم يكن نصا من النصوص

السماوية.. وفى ضوء هذا نرى أن التصوير الإسلامى قد أخذ منذ مستهل القرن الرابع عشر يخطو خطى حذرة بطيئة نحو الموضوعات الدينية سواء كانت مستمدّة من قصص الأنبياء والرسل أو غير ذلك.. وهو هنا يدحض تماما بل يلغى ما كان يشيعه المستشرقون ونقاد الفن الأوروبيون من أن التصوير الإسلامى الدينى كان مقصورا على قصص الأنبياء والرسل فحسب.



وينتقل الدكتور ثروت فيوضّح لنا الأسباب التى جعلته يقدم على تحقيق مخطوطة «معراج نامة» المحفوظة فى دار الكتب القومية فى باريس فيقول إن الحوار الطويل الذى دار بينه وبين الدارسين أثناء إلقاء محاضراته الست عن التصوير الإسلامى فى الكوليج دى فرانس سنة ١٩٧٣م كان له أثره فى إقدامه على ذلك. ويشرح لنا مخطوطة معراج نامة فيقول إنها حفلت بصور مختلفة عن الإسراء والمعراج ترمز الى الرسول محمد عليه الصلاة والسلام والبراق وجبريل عليه السلام والسموات السبع والجنة والنار، وهى حافلة بصفحات مضيئة من تراث الفن الإسلامى من نتاج زمن كانت تسود فيه الروحية الإسلامية والصوفية الدينية.

وينقل إلينا أديبنا الكبير مشاعره وهو يشرع فى تحقيق هذه المخطوطة ودراستها وتقديمها للقراء فنرى أنه كان بين الإحجام والإقدام.. الإحجام متأثرا بما قيل من رأى مانع، ومقدما على ذلك آخذا بما تردّد من آراء سمحة فينشر للناس صفحات من الفن الإسلامى كدنا ننساه وننسى أصحابه بنسيانه ونهمل هذا الجانب الفنى الإبداعى من حياتنا.. بل ونتركه لغيرنا يتلقّفونه بالدراسة ويقولون عنه حسب رأيهم ما يقولون.. ولأنه بطبعه فنان مبدع متفتّح ومتجدّد؛ فلم يبال بما يردّده المتزمتون ومضى فى دراسة وتحقيق هذه المخطوطة. ويذكر هو نفسه أن ما شجّعه على ذلك أن بعض دور النشر المصرية أخرجت كتب عدة تضم صورا للرسول عليه الصلاة والسلام حين أخرجت مطابع جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ «أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية» للدكتور زكى محمد حسن، تولّت الإنفاق عليه وإصداره كلية الآداب والعلوم ببغداد.. ويضم هذا الأطلس – الذى يعدّ من أهم المراجع لكل من يدرس فنون الحضارة الإسلامية – عديدا من صور الرسول فى ملامح جليّة وبعضها على وجهه غلالة.

ويمضى المؤلف فى تحليله قائلا إن من الجوانب التى تتسع لخيال المصور الإسلامى ويبدع فيها ذلك الجانب الذى يمسّ الجنة ترغيبا والنار تهديدا ووعيدا. وهذا المجال الخصب الذى حفلت به المخطوطات والكتب الدينية لوصف الجنة والنار والذى يغصّ بتلك الصور الواعظة كانت فيه فسحة للمصوّر ليبدع ويصوّر مستوحيا من خيال المسلم المؤمن بهذا كله فيفضى على النعيم جلالا بعد جلال وعلى النعيم نعمة بعد نعمة ليبلغ بفرشاته ما لم يبلغه قلم الكاتب. والمخطوطة كما يصفها المؤلف مكتوبة باللغة التركية الشرقية (الخاقانية الجغتائية) حروفها أويجورية. وتتكون من ٢٦٥ ورقة

قطع ٣٤ × ٢٥٫٥ سم ذات غلاف من الجلد البنّى اللون المدموغ وصناعته ترجع الى تاريخ متأخر عن تاريخ المخطوطة.



والمخطوطة كتابان ينتهى أولهما فى الورقة ٦٩ ويحكى قصة المعراج المترجمة عن العربية. والكتاب الثانى «تذكرة الأولياء» للشاعر الصوفى الكبير فريد الدين العطار(٨). ونص المخطوطة الذى يحكى قصة المعراج مكتوب بخط أويجورى مترجم الى اللغة التركية الشرقية عن أصل عربى على يدىْ شاعر وأديب صوفى هو مير حيدر. وقد انتهى ناسخها مالك بخشى من نسخها بهراة عاصمة خراسان فى ٢١ ديسمبر سنة ١٤٣٦م. وكان تزويق هذه المخطوطة بالصور بأمر العاهل التيمورى شاه رخ الذى استقر بهراة من ١٤٠٤ - ١٤٤٧م وذخر بلاطه بالمفكرين والموسيقيين والشعراء والمصورين والخطاطين فكان عهده من أعظم العهود فى خراسان. ويقول المؤلف إن تصاوير هذه المخطوطة ربما تكون قد أنجزت فى أحد المراسم التى أنشأها الأمير بايسنقر التيمورى الذى توفى قبل الانتهاء منها بثلاث سنوات، وتتكون المخطوطة من ستين منمنمة.

وقد انتقلت هذه المخطوطة من هراه الى تبريز سنة ١٥٠٧ مع الشاه اسماعيل الصفوى. وفى سنة ١٥١٤ نقلها السلطان العثمانى سليم الأول الى طوب قابو سراى فى استانبول حيث أضيف إليها بيان باللغة التركية الأناضولية. وقد بقيت هذه المخطوطة فى استانبول مائة وخمسين عاما حتى اشتراها الوزير الفرنسى كولبير سنة ١٦٧٢ على يد أنطوان جالان ١٦٤٦ - ١٧١٥م. ثم استقرت المخطوطة أخيرا فى المكتبة الوطنية بباريس. ويقول المؤلف إنه فى تحقيقه لتصاوير المخطوطة إنه أوردها جميعها على ترتيبها الذى جاءت عليه فى المخطوطة وأشار الى أرقام ورقاتها وجها وظهرا تيسيرا على الباحث عند الرجوع إليها.

وفى إطار تأييده المطلق لممارسة التصوير الرمزى للرسول الكريم ودحضه لآراء المتزمّتين يسوق أديبنا الكبير مثالا منطقيا، وهو أن آلات التصوير وأجهزة التسجيل التى تعرفها حضارتنا الحديثة لو عُرفت فى شبه الجزيرة العربية فى عهد الرسول لكنا قد امتلكنا الآن بلا شك سجل تراثى من صور الرسول وصوته، وكانت ستكون أذخر ما نملكه من ذلك التراث الجليل.



الفصل الثالث من الجزء الأول من كتاب معراج نامه للدكتور ثروت عكاشة يتناول بالدراسة والتحليل «إيقونوغرافية التصوير الرمزى للنبى عليه الصلاة والسلام». ولقد عرِّف المؤلف مصطلح «إيقونوغرافيا» بأنه قائمة الموضوعات التى تعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين.. وهى أيضا كل ما يختص بموضوع فنى مصوّر تصنيفا ووصفا. وأستطيع أن أبسّط هذا المصطلح أكثر للقارىء العادى بأنه يعنى الموضوعات

التصويرية التى تنفّذ بأسلوب معين حسب اتجاه فنى معين.

ولعل أول نماذج لصور الرسول عليه الصلاة والسلام التى وصلت إلينا هى تصاوير كتاب جامع التواريخ تأليف رشيد الدين سنة ١٣١٠م. وكان رشيد الدين وزيرا مطلقا وطبيبا للبلاط فى عهد السلطان المغولى غازان خان – ومن المعروف أن هذا الوزير الكبير والمؤرخ الشهير رشيد الدين ١٢٤٧ – ١٣١٨ قام ببناء ضاحية جديدة فى مدينة تبريز أطلق عليها اسم الرشيدية استقدم اليها الخطاطين والمصورين والفنانين لتدوين وتزويق مؤلفاته التاريخية والفلسفية والتى كان أهمّها على الإطلاق كتاب جامع التواريخ السابق الإشارة إليه. وقد ألّفه بأمر السلطان المغولى غازان خان وأتمّه بأمر السلطان أولجاتيو، وأخرجه فى مجلدين أولهما يشمل تاريخ القبائل التركية والمغولية وتاريخ جنكيز خان وأسلافه وخلفائه حتى غازان خان، ويشتمل المجلد الثانى على تاريخ العالم منذ آدم وتاريخ ملوك الفرس ثم تاريخ الإسلام حتى سقوط بغداد سنة ١٢٥٨م. وقد كتب هذا الكتاب الهام باللغتين العربية والفارسية.

ويذكر المؤلف أن تصاوير هذا المخطوط لم يظهر عليها توقيعات مَنْ رسمها فلم نظفر بمعلومات عن جنسيّة المصور أو ديانته.. ويضيف أننا لا نعرف الى اليوم المصدر الذى استقى منه المصور الطابع الأخّاذ للصور الرامزة الى الرسول فى مخطوط جامع التواريخ، وهى ثمانية تصاوير يبدو منها فارع القامة، نحيل البدن، وقور القسمات، ومنها تصويرة تمثّله وليدا. وهى صورة رمزية للرسول الكريم لها قيمتها فى هذا المجال إذ أنها تعدّ أقدم صور عرفت للنبى عليه الصلاة والسلام. ونستطيع أن نقول إن تضمين هذا المخطوط صور النبى كان حرصا من مؤلفه على الدعوة الى دولة الإيلخانات ليلقي فى نفوس رعاياها الخاضعين لها الاحترام والطاعة.

ثم تناول أديبنا الكبير تصاوير الرسول التى وردت فى العديد من المخطوطات وقد ميّزت شخصية الرسول هالة مستديرة على رأسه وتحدّث عن أصل هذه الهالة فى التصوير الإسلامى وتطورها. وفى مجال تحليله للتصوير الرمزى للرسول يذكر أن المصورين اعتادوا أن يرسموا شخصه عليه الصلاة والسلام أكبر من الصور المحيطة به، وهو تقليد فنى قديم عرف فى فنون الشرق الأدنى قبل الإسلام.

وابتداء من القرن ١٤ تميّزت التصاوير الرامزة للرسول بهالة من النور وكأنها شعلة نورانية، كما حدث فى تصاوير معراج نامه موضوع بحث وتحقيق المؤلف. ومنذ القرن ١٦ اعتاد المصورون على رسم نقاب فوق وجه الرسول عليه الصلاة والسلام ينسدل من الجبهة نازلا حتى الذقن لحجب ملامحه توقيرا لشخصه الكريم أو تجنّبا لإغضاب المتشدّدين والمتزمّتين مع الإبقاء على الهالة النورانية فوق رأسه. ويستثنى من ذلك تصاوير مخطوط «روضة الصفا» لميرخوند[٩] المؤرخة سنة ١٦٠٦ والمحفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة والتى تبدو فيها ملامحه واضحة مكتملة. ولا نستطيع إلا أن نبدى انبهارنا هنا بامتياز المصور فى التعبير الفنى والرمزى واستخدام

الألوان، ثم بعد ذلك رأينا المصورين يمعنون فى توقير الرسول فلا يظهرونه جسما بل يجعلونه هالة من نور دون إبراز لأى جزء من أعضاء جسمه.



ينتقل أستاذنا بعد ذلك الى تحليل ظاهرة هامة من ظواهر حادث الإسراء والمعراج.. وهى كيف انتقل الرسول الكريم فى لمح البصر ليلة الإسراء من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى، وكان فى صحبة الرسول الملك جبريل طاووس الملائكة. وقد اتفق الجميع على أنه انتقل على حيوان اسمه «البراق». ولكن لم يتفق أحد ممن كتبوا فى سيرة الرسول وحادث الإسراء والمعراج على شكل البراق أو جنسه، كما يتفق المصورون الذين صوروا هذا الحادث فظهر فى التصاوير فى أشكال متعددة، فظهر البراق فى التصاوير حسب تحليل أستاذنا الكبير فى تكوين ملفّق أو مهجّن. وأضيفُ أن حادث الإسراء والمعراج حدث غير عادى لا يخضع لماديات الحياة.. فلا يعقل أن ينتقل رسول البشرية من مكة الى بيت المقدس راكبا دابة مهما كان نوعها أو جنسها. ولم تظهر صورة البراق فى المخطوطات فقط بل نراها تظهر من وحى الخيال على بعض أطباق الخزف الإسلامى وبصفة خاصة الخزف الفاطمى. كما ظهر تطوير تخيّلى للبراق فى تصويرة المقامة ٣٩ للواسطى المعروفة باسم العمانية. ويقول المؤلف إنه من العسير تحديد الوقت الذى ظهرت فيه المحاكاة التصويرية للبراق فى تاريخ التصوير الإسلامى لافتقادنا الى نماذج مبكرة له، إلا أنه يضيف قائلا إن البراق ما لبث أن صار موضوعا شعبيا فترة انحطاط فن التصوير الإسلامى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ولم يضف إليه أحد تحسينا ما. ومازال البراق يظهر فى صورة شعبة ركيكة ليس فيها جمال ولا فن.



ونستعرض فى إيجاز الفصل الرابع الذى خصّصه الدكتور ثروت عكاشة لشرح مصادر التصوير الإسلامى.. والمعروف أن الفنون القديمة التى كانت سائدة فى الأقاليم التى فتحها المسلمون كانت مصادر أو أصول فنية اعتمد عليها فن التصوير الإسلامى فى تكوين شخصيته الفنية المميزة الواضحة بعد أن صهرها فى بوتقة واحدة. ومن هذه الفنون القديمة الفن المسيحى.. ويقول المؤلف إن التصاوير التى شاعت بين السريان اليعاقبة – وهم طائفة مسيحية نادت بالطبيعة الواحدة – كانت هى همزة الوصل بين التراث الكلاسيكى البيزنطى الذى اشتمل عليه الفن المسيحى وبين فن التصوير فى الشرق الإسلامى، وإنه كان ثمة تبادل فنى فيما بعد بين مدرسة التصوير الإسلامى وبين أسلوب المسيحيين الشرقيين من النساطرة واليعاقبة وكذلك من المسيحيين السريان، ولكنه يستدرك قائلا إن هذا لا يستقيم حجة على أن الفن الإسلامى كله كان اشتقاقا من الفن المسيحى.

ومن المصادر التى كان لها تأثير فى الفن التصويرى الإسلامى الفنون المرتبطة بالعقيدة

المانوية التى تُنسب الى المُصلح الإيرانى مانى الذى ظهر بين ٢١٦ - ٢٧٥م. وكان مانى نفسه مصوّرا فذا رسم صورا ملونة يوضّح فيها مبادئه وفلسفته وقد أُجبر على الفرار تحت ضغط الحكام الساسانيين المؤمنين بعقيدة زرادشت حتى اعتنق الملك هرمز الأول العقيدة المانوية سنة ٢٧٢ - ٢٧٣م، وانتشرت العقيدة المانوية فى الشرق وفى شمال أفريقيا وجنوب أوروبا انتشارا واسعا. ولعل الأهمية التى أعطاها المانويون لفن التصوير هى التى دفعتهم الى تكوين مدرسة من المصورين يقبل أفرادها على العمل لدى المسلمين حين يطلبون إليهم ذلك. واستلفتت زخارف جلود كتبهم الدينية واستخدام الذهب والفضة رعاة الفنون من المسلمين، يشهد بذلك ما ذكره المؤرخون المعاصرون من أن بغداد شاهدت سنة ٩٢٣م حادث إحراق ما وصلت إليه أيدى جنود الخليفة العباسى من كتب مانوية مزوّقة بالصور حتى سال الذهب والفضة منها جداول منسابة. والراجح كما يذكر المؤلف أن القلة المانوية التى آثرت البقاء فى الأراضى الخاضعة للحكم الإسلامى قد قدّمت خبراتها فى خدمة الحكام المسلمين.

وكان الفن الصينى أحد المصادر التى أخذ عنها الفن الإسلامى، وتظهر أهمية العلاقات بين الصين وفارس فى أوائل القرن ١٥ فيما يتصل بالتصوير حين أوفد شاه رخ مصورا مشهورا هو غياث الدين مع مبعوثه من السفراء الى امبراطور الصين وكلّفه بتسجيل ما يراه مثيرا للاهتمام خلال رحلته.

ويذكر المؤلف بأننا نكاد نحس بتأثير مدرسة التصوير فى ميران بأواسط آسيا فى القرن الثالث، كما نحس أثر طرز واحة طرفان فى القرن السابع فى التصاوير الجدارية فى سامرا فى العصر العباسى، بل امتد التأثير الى التصوير الفاطمى فى مصر وشمال أفريقيا. كما امتد هذا التأثير الى الرىّ عاصمة السلاجقة ثم الى فنون العصر المملوكى فى مصر. وبيّن لنا المؤلف ملامح هذا التأثر فى رسم الوجوه والعيون والأنف والفم. كما تأثر خيال المصور الإسلامى فى تصويره للسّحب التى رآها فى فن التصوير الصينى، فإذا مصور معراج نامه يستخدم السّحب الصينية المتموّجة كالشرائط فى كثير من منمنماته.

ونعرف من سياق التحليل الفنى لمصادر التصوير الإسلامى أن أديبنا الكبير رأى بالمكتبة الوطنية بباريس مشهدين من شريعة «ملوك الجحيم العشرة» الصينية الواردة فى لفافتين مصورتين من القرن التاسع الميلادى، فمن بين أشكال التصوير الصينى الصور المعلّقة - أى المرسومة على ملفّات والصور المحفوظة فى ألبومات - يلقيان إلينا بعض الضوء على المصادر التى استقى منها مصور معراج نامه صور زبانية الجحيم. ويضيف أننا لو قارنّا صور الزبانية فى هاتين اللوحتين بتلك الصور للزبانية التى جاءت فى تصاوير معراج نامة، فإننا نجد شبها كبيرا يكشف عن الأصل الذى استوحى منه مصور معراج نامه. ونرى أن المؤلف كان يهدف فيما ذكر من أمثلة أن يمهّد للقارىء حتى يتفهّم روح الدراسة التحليلية لتصاوير المخطوطة فى الفصل الخاص بها.



ونتنقل بسرعة الى الفصل الخامس الذى خصّصه المؤلف لتحليل فن التصوير الإسلامى فى ظل الدولتين الإيلخانية والتيمورية السنّيتين. وقد وجدت أنه قبل أن نستعرض التحليل الفنى للتصوير الإيلخانى والتيمورى لابد أن نلقى الضوء فى عجالة على الدولة الإيلخانية. والتى نتصور أن القارىء العادى لم يسمع عنها، لا أين قامت ومتى. فلقد استطاع جينكيز خان ومعنى اسمه حاكم الحكام أن يؤسّس من القبائل المغولية التترية دولة رهيبة وأن يتوّج نفسه امبرطورا سنة ١٢٠٦م وزحف بجيوشه الى بلاد ما وراء النهر وشرق إيران سنة ١٢٢١م. وتوفى جينكيز خان سنة ١٢٢٧م وتبعه هولاكو الذى استكمل المسيرة واستولى على كامل إيران وزحف على بغداد واستولى عليها ودمّرها وقتل الخليفة العباسى المستعصم سنة ١٢٥٨م وسقطت نهائيا الدولة العباسية. وأسس هولاكو أسرة الإيلخانيين المغولية التى حكمت إيران حتى ١٣٣٦م وكانت عاصمتهم مدينة تبريز حين اتجهت بعض الأقاليم الى الاستقلال تحت قيادة بعض الخانات من حكام الاقاليم. وبالرغم من أن الإيلخانات خلفاء جينكيز خان فى إيران أسسوا دولة سنّية متشدّدة ١٢٥١ - ١٣٣٦م إلا أنهم أباحوا ظهور صور رامزة للنبى محمد عليه الصلاة والسلام لأول مرة.. وكان هدفهم الإيحاء بانحدارهم من سلالة إسلامية. وكما ذكرنا كانت مدينة تبريز عاصمة لدولة الإيلخانات المغولية فى إيران قد تأثرت مدرستها فى التصوير بالفن الصينى بسبب العلاقات الوثيقة بين الحكام المغول وأباطرة الصين. والى جانب التأثير الصينى ابتكرت مدرسة تبريز تجديدات فى استخدام المنظور نتيجة علاقات الود بينهم وبين حكام الغرب المسيحيين.. وامتزج ذلك كله بالأسلوب الإيرانى القديم فى التصوير، وأسلوب المدرسة العربية ببغداد، ومن ثم كان مولد فن التصوير الإيرانى القومى الجديد. وكان من إنتاج مدرسة التصوير المغولية فى إيران مخطوطات هامة منها: كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع ويعدّ أقدم مخطوط مزوّق بالصور ينسب الى هذه المدرسة ـ وكتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى، وكتاب جامع التواريخ لرشيد الدين ـ وكتاب الشاهنامة للفردوسى. وهكذا كان لظهور المغول واستقرارهم فى حكم إيران أثر كبير فى مميّزات وخصائص التصوير الإسلامى فى إيران، ذلك أن المغول قدموا ولا يملكون من الحضارة والفنون كما كان الحال عليه فى إيران تحت حكم السلاجقة فاتجهوا الى التعمير ورعاية الفنون وهو ثمرة من ثمرات نفوذ الإسلام بعد أن خضعوا لدين وثقافة الإيرانيين.



وقد تناول الدكتور ثروت بالتحليل الفنى الدقيق مجموعة من التصاوير لقصة المعراج ذكر أن الأستاذ ريتشاد إتنجهاوزن عثر عليها بمتحف طوپ قاپو سراى فى استانبول سنة ١٩٥١ ذهب الى أنها قد انتزعت من مخطوطها الأصلى سنة ١٥٤٤، وقد نسب هذه التصاوير الى المصور الجلائرى الشهير أحمد موسى - الذى قيل عنه إنه هو الذى كشف لنا عن التصوير وأنه مبتكر هذا النوع الذى شاع فى عصورنا الحالية. ويرجّح إتنجهاوزن نسبة هذه المنمنمات الى المصور أحمد موسى

خاصة لأن اسمه ظهر على ثلاث منها ولكننا لا نتفق معه فى نسبة إنتاج أحمد موسى الى المدرسة الإيلخانية المغولية بصفة عامة، وننسبه الى إنتاج المدرسة الجلائرية التى خرجت من جلبابها وتمتعت بمميزات تصويرية مختلفة ولا تتفق معها كل الاتفاق. ونتفق مع الدكتور ثروت فى الإعجاب بمبتكرات هذا المصوّر القدير الذى كان له الفضل فى وضع أسس التصوير الفارسى الإسلامى الذى استمر حتى العصر الصفوى المبكر. لقد تأثر أحمد موسى بالفعل بالتقاليد الفنية الفارسية العريقة فاقتبس منها، كما استفاد بالتقاليد الفنية الصينية وخرج منها بأسلوب جديد. كما تأثر وانفعل – وهذا طبيعى بالنسبة لفنان مبدع مثله – بالأساليب الفنية الأوروبية التى جاءت الى إيران فى صحبة التجار والمبشّرين الإيطاليين فى عصر المصور. ويضيف المؤلف أنه فضلا عمّا تزّودنا به هذه المنمنمات من مادة قيّمة عن أسلوب التصوير الإسلامى الفارسى خلال القرن ١٤ وعن موضوعات تصويرية لم تنضج إلا فى عهد لاحق، فإنها تكشف عن أن هذا القرن كان يموج بالعديد من قصص الإسراء والمعراج.. أضيف أن كل هذا كان السبب فى تعرّض حادث الإسراء والمعراج أكثر من سواه للحدس والادعاء ووضع الروايات.. فراح بعض المسلمين وغيرهم من أعداء الإسلام يخضعونه لماديات الحياة ويصورونه صورة لاتتفق مع جلال هذا الحدث وطبيعته.

وفى هذا المجال يقول المؤلف إن الإبداع كان حليف هؤلاء المجدّدين من المصوّرين، الأمر الذى أدى الى ازدهار فن التصوير وفنون الكتاب فى العصر التيمورى فى شيراز ثم فى هراة.



ولابد لنا حتى تكتمل الصورة لدى القارىء أن نتناول بالسرد والتحليل مدرسة التصوير التيمورية التى ينتمى إليها مخطوط معراج نامه.

فقد استطاع الأمير المغولى الأصل تيمور لنك كوركان أن يحقق ما عجز عنه المظفّريون والجلائريون وهو توحيد إيران تحت حكم مركزى فأطاح بالدويلات الصغيرة فقضى على دولة الكرت وعلى دولة السربداويين، وعلى دولة المظفّرين وعلى دولة الجلائريين، وأسّس الامبراطورية التيمورية المترامية الأطراف التى استمرت من سنة ١٣٧٠ الى سنة ١٥٠٦م.

وتمّت بين الأسرة التيمورية فى إيران وأسرة منج فى الصين علاقات ود وصداقة بلغت أوجها فى عهد شاه رخ بن تيمورلنك.. ومهّد ذلك لحدوث المدّ الثقافى الصينى الثانى. وكان المدّ الصينى الأول قد حدث فى عصر أسرة يوان الصينية المغولية الأصل متمثلا فى الأعداد الكبيرة من الفنانين والحرفيين الذين استقدمهم المغول الإيلخانيين فى إيران من الصين وتركستان الصينية ووسط آسيا. وكان تأثير هذا المد الثقافى الأول على التصوير خطّيا حسب تحليل الدكتور ثروت، بمعنى أن التصوير الخطّى هو الذى يعتمد فى تأثيره على المُشاهد على الأشكال المكوّنة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية والتظليل. أما تأثير الموجَة الثانية أو

المدّ الثقافى الصينى الثانى على التصوير الإسلامى فى إيران، فقد تركّز على التجسيم الذى يأتى عن طريق الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثى الأبعاد فوق مسطّح ذى بعدين. ولم يقتصر التأثير الصينى على إيران فقط بل شمل الشرق الإسلامى كله.

وقد تميّز العصر التيمورى بظاهرتين جديدتين، أولاهما كثرة من كتب السيرة الدينية المتنوعة تأليفا وترجمة وثانيهما تزويق أعداد كبيرة من هذه الكتب بالتصاوير. كما ظهر فى العصر التيمورى لون جديد من الكتابة يتناول الموضوعات التعليمية والوعظية والعبادات الروحية الخالصة من أهمها مخطوطنا الأويجورى الذى يجمع بين دفّتيه كتاب معراج نامه موضوع هذه الدراسة، وتذكرة الأولياء للعطار. ويرى المؤلف أن التصاوير التى كانت تزيّن الكتب الدينية الإسلامية فى أواخر العصر التيمورى متأثرة بأذواق الملوك والحكام، كما أنها تأثرت بالمبادىء الخلقية والمذهبية السائدة وسايرت التطور الفكرى مسايرة تدريجية بطيئة.

لقد كان التيموريون آخر أسرة قوية حكمت إيران وحققت التوازن فى الصراع على السيادة فى شرق العالم الإسلامى. ولقد جعل سلاطين آل تيمور من بلاطهم ملجأ للأدباء والفنانين مثل شيراز وبغداد وتبريز. كما ازدهرت مدارس ومراكز فن التصوير فى سمرقند وبخارى وهراة وشيراز وتبريز.. ونالت فنون الكتاب عناية خاصة فى عهد الأمير بايسنقر بن شاه رخ، والسلطان حسين ميرزا بيقرا.

يقول المؤلف إن منجزات هراة تميّزت عن منجزات شيراز بطابع أكاديمى يميل الى التحفّظ كثيرا، ويجنح الى التفرّد قليلا، كما يتقيّد بالأنماط الشكلية المنتظمة، ويقترب من الأشكال الهندسية. وقد تأثرت تصاوير هذه المدرسة تأثرا شديدا بالتصوير الصينى، على حين تميّزت منجزات شيراز بالتصوير الرقيق العذب على أية مساحة يتركها الخطاط للمصور، وأيضا بالطيور المنطلقة المحلّقة حول المتن، فقدّمت أشكالاً تقليدية احتفظ فيها الفن الفارسى ببعض مظاهر الفن الساسانى(١٠) الموروث، وتميّزت صورها بدرجات اللون الأحمر أو المغرة الصفراء للخلفيات وبعناصر مستوحاة من النماذج الفنية بأواسط آسيا مع انعدام التأثير الصينى إلا فى النادر. ولعل انتساب تصاوير مخطوط معراج نامة لمؤلفه الشاعر والأديب الصوفى مير حيدر الى إنتاج هراة فى عصر شاه رخ هو الذى جعل المؤلف يمتّعنا بهذا الوصف التحليلى الدقيق لأسلوب مدرسة شيراز وهراة فى العصر التيمورى الذى تنتمى إليه تصاوير المخطوط الذى تصدّى لتحقيقه وتقديمه الى قراء العربية.



ننتقل الى عرض الفصل السادس من الكتاب الأول من معراج نامه الذى تناول فيه المؤلف بالتحليل المناخ الروحى فى فارس منذ الفتح الإسلامى لهذه البلاد حتى القرن الخامس عشر.. فيقول أستاذنا إن الصّدارة ظلت للمذهب السنّى فى فارس الى أوائل القرن العاشر

الميلادى حتى قامت الدولة البويهية ذات الأصل الفارسى من ٩٤٥ الى ١٠٥٥ واتجهوا الى تعزيز المذهب الشيعى فقد كانوا من الشيعة الزيدية وهم أقرب المذاهب الشيعية الى أهل السنّة.

وتوارت الدعوة الشيعية فى إيران بقيام الدولة الغزنوية السنّية فى إيران ٩٧٦ - ١١٦٠م، ثم قيام الدولة السلجوقية السنّية من القرن ١٠ الى القرن ١٣ وقضائها على الدولة البويهية الشيعية، وسقطت دولة السلاجقة على يد المغول.

وظلت فارس فى حركة مد وجزر بين المذهب السنّى والمذهب الشيعى الى أن قامت الدولة الصفوية فأصبح المذهب الإثنا عشرى هو المذهب الرسمى للدولة.. واختلط - كما يذكر أستاذنا - التصوّف بالتشيّع بوجه عام، ووجدنا أن كبار مفكّرى الفرس قد مزجوا التصوف بالفلسفة كابن سينا والغزالى وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومى.

ويربط المؤلف بين قصة المعراج بالنزعة الصوفية التى سادت بلاد فارس ومازالت، ويقول إنهم أضفوا على قصة المعراج تفسيرا صوفيا خالصا وجعلوا المعراج الروحى طريق وصول المتصوفة الى الله، كما فعل محيى الدين بن عربى(١١) - الذى يعتبر أول واضع لمذهب وحدة الوجود فى صورته الكاملة - والذى ذهب الى أن الصوفيّة ورثة النبى المتّبعون لشرعه وسننه، وشبّه الصوفية بالنبى محمد فى إسرائه الى بيت المقدس ومعراجه الى السماء. وقال أحد الصوفية مثل فريد الدين العطار بأن النفس البشرية أشبه بطائر هبط الى الأرض من السماء. وهذه الأخيلة التى يترسّمها الصوفى هى صورة من الحياة الدينية فى فارس، وكانت أخيلة ممعنة فى الغموض إمعان الرؤى والأحلام لا يقوى على استخدامها إلا كبار الصوفية أيام ازدهار الصوفية فى إيران، وتدور حول خلاص الروح واندماجها فى رب الأرباب بأسلوب يغمره العشق الإلهى. ولا عجب كما فسّر لنا المؤلف أن تخرج لنا صورة هذه النسخة الفريدة لقصة المعراج من قلب هذه البيئة الصوفية مصوّرةً بمثل هذا السخاء والجمال والإبداع الفنى تستمد جمالها وتفرّدها من نبع فلسفى غنى دافق بروحانية نابضة متحررة من روابط الجسد المادية محلّقة فى عوالم ما وراء الطبيعة حيث يشيع السحر والخيال والجمال.



وبحلول الفصل السابع من الكتاب الأول من معراج نامه تواجهنا قصة المعراج كما يرويها المؤلف. وتفاصيل قصة المعراج كما وردت فى سرده لها تخدم وتشرح بشكل غير مباشر تصاوير صور المعراج.

وبعد الرحلة الممتعة لحوادث المعراج التى سردها المؤلف - رغم تحفظنا على بعض ما ورد فيها* - انتقل أستاذنا الى أهم فصول المجلّد الأول من هذا الكتاب فى رأينا وهو الفصل الثامن

* ليست قصة المعراج الواردة بالفصل السابع من تأليف الكاتب، وإنما هى نسيج يضم الروايات المتواترة، فضلا عن القصة المنسوجة بالمخطوطة التى استلهمها الفنان المصوّر . «المحرر»

الذى يتناول الحديث عن المعراج والكوميديا الإلهية لدانتى[١٢]. وهذا الفصل دراسة تحليلية عميقة عن الموضوع نستعرضها هنا ونحاول أن نبسّطها بقدر الإمكان دون أى تدخل من جانبنا فليس فى وسعنا فى الواقع أن ندلى بدلونا فى هذا الموضوع الهام.

يقول المؤلف أن قصة المعراج بما تضم من مشاهد الجنة والنار أثارت فى أوروبا منذ أكثر من خمسن عاما جدلا فكريا حول ما كان لها من أثر فى الغرب وذلك حين ألقى دون ميجيل آثين پلاثيوز أحد المستشرقين الإسپان محاضرة قارن فيها بين المعراج والكوميديا الإلهية لدانتى. ورأى أن دانتى قد تأثر بقصة المعراج وأنه استوحى المفهوم الإسلامى عن الحياة الآخرة من أستاذه برونيتولاتينى الذى كان سفيرا فى بلاط ألفونسو الحكيم بقشتاله سنة ١٢٦٠م. كما أشار الى تأثر دانتى بفلسفة محيى الدين بن عربى ومدرسته فى التصوف.

ويضيف مؤلفنا أن الباحث الإسپانى خوسيه سندينو عثر سنة ١٩٤٩ على ثلاث ترجمات بالإسپانية والفرنسية واللاتينية لقصة المعراج الإسلامية كان ملك قشتالة ألفونسو الحكيم قد أمر بترجمتها، وقد نشرت النصوص الثلاثة فى مدريد سنة ١٩٤٩ بعنوان معراج محمد. وكان كشف هذه الترجمات الثلاث مؤيدا لوجهة نظر المستشرق الإسپانى دون ميجيل پلاثيوز. ولكنه يرى أن المعراج لايعدو كونه كتابا ألهم دانتى قصيدته، وأن إلمام دانتى بنص المعراج لا يكفى فى ذاته لتفسير إبداعه لهذا العمل الخلاّق والروحانية الفياضة والشاعرية الكامنة فى الكوميديا الإلهية.

ويضيف المؤلف أن تشيرولى پلاثيوز يقول «إذا ما قارنّا بين المعراج والكوميديا تكشّفنا أن الرؤيا الإسلامية للعالم الآخر قد ألهبت حماسة دانتى على تأليف قصيدة مسيحية عن الرحلة الى العالم الآخر تفوق بإيمانها الحق وفنها الرفيع كل الخيال الذى صور الجنة والنار فى الرؤيا الإسلامية..».

ومثلما قسّمت قصة المعراج الأفلاك السماوية الى سبع سماوات متدرّجة فى صعودها حتى النورانية التامة، قسّمها دانتى فى الكوميديا الإلهية الى تسع سماوات يعلوها عرش الله. كذلك اقتبس دانتى من التراث الإسلامى ومن قصة المعراج فكرة تصنيف الملائكة وتصنيف المذنبين درجات فى مختلف طبقات الجحيم. كما استعار فكرة الارتقاء السريع من سماء الى أخرى كلمح البصر من فكرة عروج الرسول من فُلك الى فلك فى طرفة عين.

ويمضى تشيرولى پلاثيوز فى سرد أوجه الشبه بين جنّات النعيم المذكورة فى الكوميديا والمعراج فيقابل شجرة الحياة بشجرة التوبة أو سدرة المنتهى التى ينبع منها نهران أرضيان هما النيل والفرات ونهران سماويان هما السلسبيل والكوثر يشبهّهما بنهر ليتى «نهر النسيان» ونهر إينووى الذى يقيّد للإنسان ذكرى الأعمال الصالحة.

وينتهى الدكتور ثروت برأيه فى القضية بقوله إنه لمن الصعوبة تحديد المصدر الذى استوحاه

دانتى فى كتابة الكوميديا الإلهية، ويقول إن دانتى كان عبقريا ملهما مثقفا واسع الثقافة. وإذا كان المؤرخون يجهدون فى إثبات أنه اطّلع على الآداب الإسلامية وخاصة قصة المعراج، فإننا لا نشك فى أنه كان لصيقا بالتراث المسيحى، وأن معرفته بسفر التكوين ورؤيا يوحنا أرسخ من معرفته بقصص القرآن الكريم. وما أجدرنا ونحن نقرأ فردوس دانتى وجحيمه أن نكون كعاشق الزهرة نتنسّم عطرها دون أن نجهد فى أن نعرف المصدر الذى استقت منه كل هذا الأريج.



يضم الجزء الثانى من الكتاب مقدمة تحليلية عن عناصر الجمال فى منمنمات معراج نامه وصور المنمنمات مشروحة شرحا وافيا. والواقع أن تصاوير معراج نامه تعكس جمال وكمال الفن التصويرى فى مراكز التصوير فى العصر التيمورى والتى استمدت جذورها فى الواقع من مدرسة التصوير الإيلخانية المغولية ومدرستى التصوير المظفرية والجلائرية.. وعندما يتناول المؤلف بالشرح والتحليل عناصر الجمال فى منمنمات معراج نامه فإنه فى الواقع يشرح لنا عناصر الجمال فى تصاوير مدرسة التصوير التيمورية ويجعلنا بعد أن نقرأ تحليله نستطيع أن نتذوق كل مانراه من الإنتاج الضخم من التصاوير التى زوّقت المخطوطات التيمورية.



ومخطوط معراج نامه يمثّل بتصاويره المستمدّة من خيال الفنان وفكره الصوفى الإسلامى فى أروع ما وصل إليه فن تزويق المخطوطات فى المدرسة التيمورية من حيث موضوعاتها وأسلوبها الفنى فى توزيع عناصر التصويرة وتكوينها ورسوم الأشخاص حسب مكانتها فى حادث المعراج، ومن حيث الألوان وتناسقها وتوزيعها على رسوم التصويرة فى انسجام تام وتآلف.

ويشرح المؤلف مفهوم الجمال الذاتى فى الصورة بوجه عام الذى يكمن فى الجانب التشكيلى الذى يحتّم على المصور تمييز الفروق اللونية والضوئية بين عناصر اللوحة وإضفاء قدر من الظل على خلفيّتها. ويمثّل الجانب التشكيلى النواحى الحسّية والبصرية التى هى من خصائص المادة.. والجانب الثانى يعبّر عمّا تجيش به نفس الفنان من إحساس معنوى ووجدانى تمليه عليه روحه. فالإبداع الفنى عند المؤلف هو مزج القيم الجمالية الذاتية المجردة بالمعنويات الروحية التى هى من فيض الإله على الكون.. ولعل الدكتور ثروت يعبّر فى ذلك عن تجربته الشخصية فيما تفيض به ذاته بقيمها الجمالية والروحية من أعمال فنية أثرى بها المكتبة العربية. وهكذا يرى المؤلف أن اللوحة المصورة تجمع بين العناصر التشكيلية أو التصويرية التى تشمل الخطوط والأشكال، والألوان والضوء والظل.. وبين العناصر الجمالية أو الإبداعية التى تتمثّل فى أسلوب التنفيذ وإخضاع العناصر التشكيلية لفكرة خاصة تتجلّى فيها براعة الفنان فى التصوير والخلق والإبداع. ويركّز

الدكتور ثروت على أهمية اللون فى الصورة فيقول إن اللون كما يمتّ بصلة الى العنصر التشكيلى فهو يمتّ أيضا بصلة الى العنصر الجمالى، ويضيف أن اللون فى تصاوير هذه المخطوطة يؤدى دورا تشكيليا كما هى الحال فى لوحات الجحيم، ودورا جماليا كما هو الحال فى تصوير الملائكة.

ونقول على وجه العموم إن تصاوير المدرسة التيمورية تتيه بجمال ألوانها وتنوّعها خاصة الألوان الحمراء والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج. كما استخدم المصور التيمورى اللون الأزرق اللازوردى بدرجاته وكان يستخدم فى تلوين السماء، واللون الأخضر بدرجاته وكان يستخدم فى رسم الأعشاب والشجيرات الخضراء، والأصفر والبنفسجى والبنى والوردى والأبيض واللون الذهبى الذى استخدمه المصور أحيانا فى تلوين السماء فى بعض التصاوير كما استخدم فى زركشة الثياب. ونضيف أن مصورى المدرسة التيمورية استخدموا الألوان بدقة وإتقان وانسجام والمزج بينها فى براعة ومهارة. وكان اللون من أهم عناصر الجمال فى تصاوير المدرسة التيمورية. ويضرب المؤلف مثلا لذلك فى تصويرة الحوريات فى الجنة على وجه الورقة ٤٩ وظهرها والتى تمثّل كرماً فى وسط الجنة وفيه جماعة كثيرة من الحور بعضهن جالسات على الكراسى وبعضهن تلعبن مع بعضهن فى وضعات مختلفة ليس فيها التزام بالنص وإنما فيها تحرّر من إبداع المصور، ويلفت نظرنا الى الزخرفة ذات الألوان المختلفة التى شاعت فى اللوحة فأضفت عليها البهجة والمتعة مازجا بين المظهر الطبيعى الواقعى والتصميم العقلانى المتخيّل.

ويوضّح الدكتور ثروت أن التوازن بين مكوّنات الصورة من حيث الأوضاع والألوان وتأثر كل منها بالآخر أى التماثل القائم بين مكوناتها كان من السمات الهامة لإنتاج مراسم هراة فى العصر التيمورى.. ويدل وضوح هذا التماثل فى تصاوير هذه النسخة الفريدة من مخطوط معراج نامه على أن الروح الفارسية كانت متمثّلة فيه دوما على الرغم من ظهور بعض التأثيرات الصينية التى كانت تستخدم بمضمون فارسى بحت.

ونستمر مع المؤلف فى شرحه التطبيقى لعناصر الجمال فى تصاوير معراج نامه فتتفتّح مداركنا على عناصر هذا الجمال ومكوّناته، فيقول إن كل شكل لابد أن ينطوى على روح، ومن هذه الفكرة أبدع مصور معراج نامه فى بعض مصوّراته فتضمّنت الشكل والروح معا، ويوضح لنا ذلك قائلا بأن هذا كان يحدث عندما كان المصور يطلق العنان لنفسه غير ملتزم بحرفية النص والتحلل من التفاصيل. ويحلّل لنا ذلك شارحا مشهد لقاء الرسول الكريم بربّه تعالى ووقوعه ساجدا خاشعا بين يديه.. ومع هذه الصورة تشعر النفس بشىء من الأنس والاستمتاع والاسترخاء، ويكاد استرسال الرسول الكريم فى السكون ساجدا يوائم ما حوله فى سدرة المنتهى. ونكاد نحسّ من المشهد العام للتصويرة ما نحسّه ونستوحيه من الآيات الكريمة القرآنية التى تصوّر هذا الموقف الرهيب للرسول الكريم فى الحضرة الإلهية: فنقرأ فى سورة النجم الآيات الكريمة: «ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى إذا يغشى السدرة ما يغشى.. ما زاغ البصر وما طغى..»

وفى هذا إشارة إلى أن بصر الرسول الكريم لم يتجاوز حدوده التى رسمها وعيّنها ربّه له فى هذا المكان.. لقد رأى من آيات ربّه الكبرى» . وليس لدينا فى النص القرآنى ما يوحى بأن الرسول عندما خرّ ساجدا كان قد رأى الله بعينيه رؤية مادية.. ولكنه رأى نورا ما شك لحظة واحدة فى أنه نور الله فخرّ ساجدا كما صوّره المصور المبدع فى معراج نامه. وليس لدينا أدلة من القرآن أو سواه على أن الرسول الكريم رأى الله رؤية مجردة فهذا فوق طاقة القدرة البشرية. فمن آيات القرآن نقرأ فى سورة الأنعام الآية ١٠٣ «لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار» ، كما نقرأ فى سورة الشورى الآية ٥١ «وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحيا أو من وراء حجاب» .

وأستطرد قليلاً فى موضوع هذه التصويرية من المخطوط لأهميته فنرى حدثا مشابها يرويه القرآن الكريم. قال تعالى يحكى قصة موسى.. «رب أرنى أنظر إليك قال لن ترانى، ولكن انظر الى الجبل فإن استقر مكانه فسوف ترانى. فلما تجلّى ربه للجبل جعله دكا وخرّ موسى صعقا، فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك»(١٣) . كان التجلّى لموسى استجابة لطلبه، ولم يحتمل الجبل أن يتجلّى الله عليه، وكان هذا رحمة من الله على موسى لأن الجبل نفسه لم يحتمل أن يتجلّى الله عليه. أما التجلّى فى المعراج فكان منحة من الله لنبيّه الكريم لم يطلبها محمد، ولذلك كان هذا التجلّى نورا وخيرا وبركة ومن آيات الله الكبرى.



انتقل المؤلف إلى الحديث عن أهمية الأشكال الهندسية التى هى الأساس فى التكوينات المصورة وكلما اقترب الشكل المصور منها كان فى ذلك ما يقرّب العقل من إدراك الواقع. ونجد فنان معراج نامه لم يخرج عن هذه القاعدة مستخدما الأشكال الهندسية المبسّطة من مربعات ومستطيلات ودوائر ومثلثات فى تصاويره ذات الطابع المعمارى. أما فى رسم الشخوص الآدمية فنرى مصور المعراج قد صور الوجوه الآدمية دائرية وبيضاوية والأجساد أسطوانية.

وكان مصور معراج نامه تقليدياً فى رسم الأشخاص وصفّها ومواجهة بعضها بعضا، شأنه فى ذلك شأن مصوّرى مدرسة هراه التيمورية. ولكن لمساته فى المعراج تشير الى أنه كان ذى عقيدة ودين، فنرى أن الصور تشيع منها قدسية وروحانية تتفقان وقصة المعراج. وجاءت الشخوص فى صور المخطوطة من ناحية البنية الجسمية والأشكال الخارجية مسايرة لأسلوب مدرسة هراة.

وكان من الطبيعى أن يستوحى مصور معراج نامه عناصره وتكويناته الفنية من البيئة التى عاش فيها وتأثر بها فكان أقدر على إثارة انفعالاتنا، فلم يلتزم بتقديم صور من البيئة الحجازية التى تدور فيها الأحداث المصورة.. ويرى المؤلف هنا أن الفنان لا ينبغى أن يلتزم بتقديم صور مطابقة للبيئة التى ينقل عنها، بل أنه مبدع جمال يقدم لنا لوحات تثير فى وجداننا التأمل والانبهار.



ويتجلّى فى صور الرسول التى تخيّلها مصوّر معراج نامه السماحة النبوية النابضة بإشراق إلهى، وفى قسمات وجهه نورانية دافقة تسيل الى أعماق النفس، وتتسامى خلف رأسه هالة نورانية تتدفق بالنور الذى يملأ السماء إشراقا وبهاء. ولكننا نرى فى ملامح وجه الرسول الكريم مسحة من الملامح المغولية الخفيفة تغلب على الملامح العربية التى قرأناها عن الرسول فى كتب السيرة. ويبدو أن الروح المغولية ظلت كامنة فى ضمير المصور - حتى ولو لم يشعر بها وسالت من بين شعرات فرشاته عند رسمه للشخوص الآدمية ومن بينها شخصية الرسول الكريم. ويؤيد ما نقوله ما ذكره بعد ذلك الدكتور ثروت عكاشة أن صورة محمد لم تجيء الصورة الحقة له وهو الذى كان يعيش على أرض الحجاز.. ويضيف أن المصور هنا جانبه الصواب لأن تصوير النبى جاء على النمط المثالى للرجل الفارسى لأنه كان يستوحى ينابيع البيئة الفارسية. ويؤكد المؤلف ما سبق أن قلناه من أن ملامح الشخصيات التى رسمها عبّرت عن خيال المصور المتأثر بالطابع الفارسى.



وينتقل المؤلف الى تحليل رسم الملائكة فى مخطوطة معراج نامه فجعل لها من خياله أجنحة الطير وأضفى على ريشها ألواناً تشبه ألوان الطيف.. وجاءت صور الملائكة وسيمة وعلى وتيرة واحدة.. وظهر فى صوره تأثره بفنون آسيا الوسطى والصين.



ويعود الدكتور ثروت هنا الى الحديث عن نظرية النسبة الذهبية أو «القطاع الذهبى» التى جعلها الإغريق أساسا للعمل الفنى الناجح، ويرى أن مصور معراج نامه قد استخدمها بالفطرة، فهى متمثّلة فى رسومه، ويضرب لنا مثلا بالصورة التى ترمز الى الرسول فوق البراق سواء التى كانت يصحبه فيها جبريل أم لم يصحبه تحتل فى أكثر المنمنمات القسم الأصغر من مساحة الصورة سواء جاءت الى اليمين أو اليسار تكاد تنطبق عليها تلك النسبة الذهبية، كما تنطبق هذه النسبة على تصويرة الملك الديك (وجه الورقة ١١) الذى يحتل القسم الأصغر من الصورة، كما تظهر هذه النسبة فى بعض التصاوير الأخرى.

ويعود المؤلف الى تحليل جانب آخر من مخطوط معراج نامه فيقول إن الصور فيه إما مستطيلة أو مربعة، وهى كلها مستقلة عن متن الكتاب يفصلها عنه إطار يحدد أطرافها، وذهب فى إبرازها مستقلة بتلوينها بألوان ذهبية وزرقاء.



أما الرتابة التى قد نلحظها فى تصاوير المخطوط فيحلّلها لنا المؤلف بأن سببها هو تصوير الموضوع من زاوية واحدة تكاد تكون متكررة فى جميع اللوحات رغم اختلاف التفاصيل.

ويسترسل فى تحليله بأن المصور قد يكون التزم بتصوير الموضوع من زاوية واحدة ليكبح جماح خياله من أن يسترسل فيما قد لا يحلّ له أن يفعله إزاء موضوع مقدس كموضوع الإسراء والمعراج.. وعلى هذا يستطرد قائلا إننا يجب ألا ننسى أن التكرار إذا ما كان استجابة لموقف مبدئى فهو من مستلزمات الفن، وليس ثمة فن دينى يخلو من هذه الرتابة وذلك التكرار، بل إن الفن الدينى عاش على مدى الأيام ومر العصور يلتزم بهذا وذاك.. فالمعانى الروحية لاتثبت ولا تقر إلا بالتكرار. ونضيف أن التكرار هو أساس العبادة فى الإسلام مثل التسبيح والاستغفار.



ويتناول المؤلف بالتحليل سمة من سمات التصوير الإسلامى وهو التجاوز عما يبدو على الوجوه من انفعال الفنان ووجدان إلا فيما ندر .. ويرى الدكتور ثروت أن هناك عوامل وظروفا عديدة أدّت الى هذه النتيجة، منها أن هذه الأعمال التصويرية كانت تنتمى فى الأصل الى فنون البلاط وأوامر الملوك، وكان وراء ذلك التزام المصور بأن تواكب مظاهر الوفاء والجلال صاحب الصورة فى الحضرة الملكية. كما أنها راجعة الى تحاشى المصور إظهار سمات الانفعال على الوجوه لإيمانه بربّه إيمانا مطلقا فلا تهزّه الصعاب ولا تبهجه الأفراح.

ويتساءل المؤلف عن سبب تصوير مصوّر معراج نامه المجهول الزبانية بوجوه بشعة، وأفواه فاغرة، وعيون جاحظة.. ويرجّح أن ذلك قد يكون راجعا الى الرغبة فى إثارة الفزع والهلع فى قلوب الخاطئين. أما رسوم الحيوان فيرى أن المصورين الفرس قد نجحوا فى تصويرها بوضوح وعناية مثل عنايتهم فى تصوير الأشجار والأزهار.



وفى تحليل منطقى نرى الدكتور ثروت يُثني على مصوّر معراج نامة لنجاحه فى تقديم تصاوير تعالج موضوعا كان عصيّا على التصوير لطبيعته الروحانية عند المسلمين وذلك عن طريق التعبير الزخرفى وتوظيف الألوان، ويشيد بقدرة هذا المصوّر المجهول على الجمع بين الأشكال الزخرفية وتذهيب تلك المساحات المحيطة بالأشخاص الساكنة مما أضفى على التصاوير خيالات روحانية جميلة، كما نرى فى تصويرة شجرة سدرة المنتهى (وجه الورقة ٣٤)، وأيضا التصويرة التى تبدو فيها سبعون ألف خيمة فى الجنة (ظهر الورقة ٤٧)، وصورة السماء الثانية (وجه الورقة ١٣). ويأخذ على المصوّر ظهور المبانى مسطّحة لا عمق فيها، ومما يزيد فى إحساس المشاهد بالتسطيح افتقارها الى التجسيم، كما لم يلجأ المصور الى التلاعب بين الضوء والظل الذى يوحى بالعمق أو البعد الثالث، على نحو ما نرى فى التصويرة التى تتخيّل وصول النبى ورؤيته للأنبياء ابراهيم وموسى وعيسى (ظهر الورقة ٥)، وفى التصويرة الرمزية للرسول وهو ينظر

الى السبعين ألف خيمة (ظهر الورقة ٤٢). ونرى أن المصوّر قد عجز عن تصوير الخيام فى أشكالها الاعتيادية وإبراز الملائكة الذين بداخلها، أى تصوير الخيام ظاهراً وداخلا فى آن واحد. ويقول الدكتور ثروت عكاشة إنه لا مفر من الاعتراف بأن التصوير الفارسى لايدل على إدراك عقلى لبنيان الأشياء المصورة، فالنظرة الفارسية فى جوهرها شاعرية تجد متعة فى كل عجيب باهر، وتقبل ما لايسلّم به العقل، فنرى المصور يحشد فى تصاويره ما يرضيه ويبعث البهجة فى نفس المشاهد. وينتهى المؤلف فى تحليله لاستخدام الألوان الى أن المصور الفارسى بتجنّبه استخدام أى ظلال لدرجات اللون النقية قد نجح فى استخلاص الجمال الأخّاذ الذى انفرد به، وذلك باستخدامه البارع لأكثر الألوان نصوعا مع إدراكه للتوحيد بينها توحيدا متناغما، فلم يستخدم غيره من مصوّرى الفنون الأخرى الألوان بمثل هذا الحشد والتألق والثراء. ويستشهد المؤلف بمؤرخ الفن الإسلامى بازل جراى الذى يذهب الى أن المنمنمات الفارسية تملك النفاذ الى الإدراك عبر الحس والعقل والوجدان.

ويتناول المؤلف بالتحليل براعة المصوّر المجهول لمخطوط معراج نامه فى توظيف الألوان والجمع بينها فى تناسق يشدّ الانتباه والأنظار، ويقول إن ذلك يغفر له سقطة النسبة والتناسب، ويضيف أن الألوان فى هذه التصاوير تكوّن مجموعات متجانسة ومقابلات أخاذة... ولكنها رغم ذلك تحمل صفة من صفات الجمود. ويفترض أن تزويق المخطوطات كان يتم فى مراسم كثيرة ذات تقاليد فنية راسخة، ولكل مرسم أستاذ مشرف يخطّط لجميع الأعمال ويوجّهها وينسّقها ويباشر تنفيذها، ولكنه لايستبعد أن يكون وراء هذا المخطوط المصوَّر «معراج نامه» فنان مصوِّر واحد.



وقد قدّم أستاذنا الدكتور ثروت عكاشة تصاوير المخطوط شرحا وتفصيلا بتصوير ملون على أرضية سوداء فظهرت جميلة بألوانها الزاهية، فيذكر فى رأس الصفحة اليمنى عنوان التصويرة وأسفلها شرح مفصّل لها ولعناصرها الزخرفية مصحوبا بوصف لكل تصويرة مجيبا على كل تساؤل يشعر أن القارىء قد يسأله أو يطلب مزيدا من الشرح له.

الهوامش

(١) جالينوس: ١٣٠ – ٢٠٠م طبيب وجراح وأديب يونانى. درس فى اليونان والأناضول والاسكندرية وأقام بروما. وعيّن طبيبا لبلاط الأمبراطور أوريليوس. ينسب إليه أنه ألف خمسمائة كتاب فى الطب والفلسفة.

(٢) سورة الأعراف. الآية ٤٠.

(٣) سورة الغاشية. الآية ١٧.

(٤) سورة آل عمران. الآية ١٤.

(٥) سورة الأنفال. الآية ٦٠.

(٦) مدينة المكلاّ من أشهر الموانى في جنوب الجزيرة العربية وكانت عاصمة حضرموت. وهى الآن من المدن الهامة فى الجمهورية اليمنية.

(٧) جلال الدين الرومى: هو محمد بن حسين البكرى المعروف بمولانا جلال الدين ١٢٠٧ - ١٢٧٣م. من أكبر شعراء الصوفية فى إيران. يعتبر كتابه «المثنوى» أعظم آثاره وأهم كتاب فى التصوف الإيرانى. له أتباع ومريديون كثيرون فى إيران والهند والأناضول، ومنهم تتألف طريقة جلال الدين المعروفة باسم المولوية. والرومى من أعظم شعراء الحب الإلهى فى التصوف الإيرانى. وهو يرى أن الإنسان هو المخلوق الجامع لكل الصفات الإلهية.

(٨) فريد الدين العطار: (ت حوالى ١٢٣٠م). من أعظم شعراء الصوفية في إيران. كان أبوه عطارا (طبيبا) فاحترف مهنة أبيه. ترك الطب واعتكف للتأمل والكتابة. وله كتب مشهوره منها: منطق الطير - لسان الغيب - ولكن أشهر كتبه تذكرة الأولياء. اتهم فى آخر حياته بالتشيّع وهجمت العامة على داره فحطمتها ولكنه لاذ بالفرار.

(٩) ميرخوند: ١٤٤٣ - ١٤٤٩٨م. مؤرخ إيرانى. مؤلف مخطوط روضة الصفا وهو تاريخ عام ينتهى بموت حسين سلطان هراه. والمخطوط مكتوب بيد الخطاط يحيى بن درويش على الأنصارى. ومحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة برقم ١٥٥٥٥.

(١٠) الساسانيون: آخر أسرة فارسية وطنية حكمت فارس. يمتد حكمها من سقوط مملكة البارثيين ٢٢٦م الى فتح العرب فارس حوالى ٦٤٠م. يرجع اسم الاسرة الى ساسان أحد أسلاف أردشير الأول مؤسس الأسرة الذى استولى على طيسفون سنة ٢٢٦م وحكم حتى ٢٤١م.

(١١) محيى الدين بن عربى: ١١٦٥ - ١٢٤٠م من كبار الصوفية معروف بمذهبه فى وحدة الوجود. ولد بمرسية ودرس بأشبيلية ورحل إلى الشرق، وعاش بمصر والحجاز والعراق والأناضول والشام، وتوفى بدمشق. عبّر فى مؤلفاته عن مذهبه الصوفى فى وحدة الوجود ووحدة الأديان والحقيقة المحمدية. ويتركّز مذهب ابن عربى فى قوله «سبحان من خلق الأشياء وهو عينها» فالوجود كله واحد ووجود المخلوقات عين وجود الخالق، ووجود الله هو الوجود الحقيقى، ووجود العالم هو الوجود الوهمى.

(١٢) دانتى أللجييرى: ١٢٦٥ - ١٣٢١م شاعر إيطالى كبير مؤلف الكوميديا الإلهية. يعتبر دانتى من أعظم الشعراء وأحسن من صوّر الحياة فى العصور الوسطى، وكان يمتاز بقدرة فائقة على الوصف والتحليل.

(١٣) سورة الأعراف.

مصر فى عيون الغرباء

مختار السويفى

منذ بداية الستينيات تعلّقت بالكتب والمراجع التى كان يصدرها الدكتور ثروت عكاشة. وبدأت هذه العلاقة الحميمة بكتبه «المترجمة» التى كانت بالنسبة لى دروساً نافعة فى فن الترجمة العلمية والأدبية، فقد تعلمت منها أن الترجمة ليست نقلاً من لغة لأخرى، ولكنها فن من فنون الكتابة يجب ألا يمارسها إلاّ من يتميّز بموهبة التمكّن فى صياغة اللغة العربية بأسلوب يعرف قواعدها وجمالياتها، فضلا عن تمكّنه من فهم النص الأجنبى كما لو كان هو المؤلف الذى كتب هذا النص ويعرف مضامينه وأبعاده.

ومنذ أن صدر المجلد الأول من موسوعة «تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى» أصبحت أتلهّف على كل ما كان يصدر منها من أجزائها التسعة عشر التى صدرت حتى الآن، وكنت «ألتهم» مايصدر من هذه الأجزاء واحداً بعد الآخر. وعفوا لأنى استخدمت كلمة «ألتهم» فمازلت أذكر كلمات مأثورة للفيلسوف الإنجليزى «فرانسيس بيكون» قال فيها: «إن هناك كتباً تستحق أن يتذوّقها القارئ، وأخرى تستحق أن يلتهمها، وثالثة تستحق أن تمضغ وتهضم». وأقول بكل الصدق إن «موسوعة تاريخ الفن» – فى هذا المفهوم – تعتبر وجبة فكرية شهيّة وصحيّة تشبع نهم المتعطّشين إلى العلوم والفنون والمعارف الرفيعة الراقية، غذاءً وارتواءً ومتعة وجدانية على أعلى مستوى.

هى جولة فى حدائق وبساتين الفكر الإنسانى، زهورها وثمارها دانية القطوف، متمثّلة فى آلاف من الصفحات تبرق فيها ومضات التاريخ والحضارة والفن، لتضىء معالم العصور التى تعاقبت منذ كان الإنسان يسكن الكهوف، ومارة بتاريخ الفنون من عمارة ونحت وتصوير فى مصر القديمة العظيمة، وتاريخ الفنون السومرية، والبابلية، والأشورية، والفارسية، والإغريقية، والرومانية، والإسلامية العربية، والإسلامية الفارسية والتركية، والإسلامية المغولية الهندية، والبيزنطية، وفنون العصور الوسطى، وفنون عصر النهضة [الرنيسانس والباروك والركوكو].

ويقول صديق لى من كبار المثقفين المصريين إن إبداعات الدكتور ثروت عكاشة لو اقتصرت على «موسوعة تاريخ الفن» وحدها، لكفاه بها فخراً ومجداً. ولكن صديقى هذا لم يحدّثنى عن مجد آخر عظيم من تلك الأمجاد الموسوعية التى أصدرها الدكتور ثروت عكاشة خدمة للثقافة والمثقفين المصريين والعرب، وأعنى هنا ذلك «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية». فهذا كتاب مرجعى ينطبق عليه وصف «بيكون» بأنه يستحق أن يمضغ ويهضم، بل هو تاج على رأس العمل الثقافى، ولاغنى عنه لأى مثقف – متخصّص أو غير متخصّص – يطلّ من شرفاته على قبس من وهج التراث

الإنسانى يضىء الطريق أمامه ليكتسب نصيباً أكبر من المعلومات والمعارف الإنسانية. ويتألف هذا المعجم الفذ من آلاف من المصطلحات الثقافية مرتّبة منهجياً وألفبائياً، تتناول مصطلحات الفنون المرئية من تصوير ونحت وعمارة، ومصطلحات الفنون التعبيرية من مسرح وموسيقى وغناء أوبرالى ورقص الباليه، ومصطلحات الأساطير الدنيوية والدينية فى مختلف البيئات والعصور، ومصطلحات الموضوعات الفنية الأخرى من دينية أو حضارية.



وكان من حسن الحظ إختيارى لكى أكتب معلّقا على هذا الكتاب للدكتور ثروت عكاشة «مصر فى عيون الغرباء – من الرحالة والفنانين والأدباء – القرن التاسع عشر»، فالكتاب – شأن كل مؤلفات د. ثروت – درّة قيّمة، قرأته مرتين فى طبعته الأولى، وهذه قراءتى الثالثة للكتاب فى طبعته الجديدة التى ظهرت حديثا، وهى طبعة فى مجلدين، أضاف إليها د. ثروت عكاشة دراسة جديدة ممتعة عن «فن التصوير الإستشراقى»، وقدّم عرضا شيّقا للإنتاج الأدبى والفنى لهؤلاء الرحالة والفنانين والأدباء الغرباء الذين تأثروا بالشرق تأثرا واضح المعالم فيما تركوه من أعمال إنطباعية فى زياراتهم لكل من مصر والشمال الإفريقى والشام وتركيا.

والكتاب يتيح لقارئه متعتين تتركان أجلّ التأثير فى عقله ووجدانه، فالمتعة الأولى هى تغذية العقل بكنز من المعلومات العلمية والتاريخية المتنوعة التى من النادر أن يلم شعثها كتاب واحد، وأما المتعة الثانية فهى تنمية الحسّ الوجدانى بتأمل مئات اللوحات الفنية التى تعرضها صفحات الكتاب، لوحات تمتع البصر بجماليات الفن التشكيلى وأسراره.

ولقارىء هذا الكتاب أن يتخيل عناء هذه الرحلة المضنية التى قطعها د. ثروت عكاشة يقلّب ويبحث فى عديد من كتب الرحالة والكتاب والشعراء والفنانين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، فألهمتهم معالمها وآثارها وعادات وتقاليد شعبها تلك الأفكار التى فاضت على أقلامهم وفرشاتهم فكتبوا وصوّروا. ولا أدرى كيف تسنّى له أن يعثر على هذا الكم الهائل من الكتب والمراجع العربية والفرنسية والإنجليزية التى تجاوز عددها أكثر من مائة وخمسين كتاباً، وأن يغوص فى أعماق تلك الكتب ليخرج لآلئها المفيدة لكل قارئ أو باحث فى تاريخ مصر القديم والحديث على السواء. ولا أدرى أيضا كيف تسنّى له جمع كل هذه اللوحات البديعة التى تزيّن صفحات هذا الكتاب فتزيد معارفه ومعلوماته نوراً على نور.

ولكنى على يقين من أن هذا البحث الحثيث قد استغرق عدة سنوات طوال قضاها هذا المؤلف العالم المعلّم الأمين الحريص الحرص كله على تزويد قرائه بأعلى مستويات الثقافة رفعة ورقيّاً، فهذه اللوحات وحدها عبارة عن باقة من أبدع التشكيلات الفنية، سواء منها ما هو مطبوع بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية، أو ما هو مصوّر بالزيت أو بالألوان المائية، أو ما هو مسجّل بالصور الفوتوجرافية حين ظهر فن التصوير الفوتوجرافى فى منتصف

القرن التاسع عشر، ومنها ما هو معروف سلفاً ومنها ما لم يسبق نشره من قبل.

كما أن تلك الكتابات المتنوعة التى سجّلها الرحّالة والأدباء والشعراء والمؤرخون الأوربيون فى كتبهم عن تاريخ مصر والمصريين تربط بدقة وإتقان بين ما جاء مصوّراً وما جاء مدوّناً. وبالغوص فى صفحات هذا الكتاب الرائع يشعر القارئ على الفور بهذا الجهد الجهيد الذى بذله المؤلف فى نقل أفكار هؤلاء الأوربيين إلى اللغة العربية بتصرف حكيم قادر وصادق، حيث ينقل لنا بحياد تام مدح المادحين وقدح القادحين. وهذه هى الأمانة العلمية فى أبهى صورها وأجلى معانيها، فالتاريخ ليس إطراء فحسب، بل لا معدى إلى جانب الإطراء من كلمات وآراء قد تبدو لاذعة. والتاريخ الحقيقى ليس صفواً كله، بل قد ينطوى على ما يعيب وما يشين. ومع ذلك كله لايحرمنا المؤلف من ذكر تعقيباته على تلك الآراء من تدليل أو تعليل.

وإذا كان المؤلف قد استغرق فى ملء كتابه بتلك المعلومات واللوحات عن تاريخ مصر والمصريين كما كتبها وصوّرها مؤلفون وفنانون من غير المصريين، فقد حرص أيضا على أن يقدّم لنا شاهداً على أحداث وأحوال هذا التاريخ متمثّلاً فى حوليات الأديب المؤرخ المصرى «عبد الرحمن الجبرتى» الذى كان معاصراً لأحداث القرن التاسع عشر فى مصر، ومعاصراً أيضا لهؤلاء الأوربيين الذين كتبوا وصوّروا، فأتاح لنا أن نستنشق عبق الأدب المصرى السلفي فى الوقت نفسه الذى ترتشف فيه عيوننا القيم الجمالية المعمارية والعادات والتقاليد الإنسانية التى كانت سائدة فى مصر خلال نفس الفترة. كما يتيح لنا أيضا أن نعقد الموازنة بين واقع مصر فى عيون أبنائها، وبين صورتها فى عيون الغرباء من الرحّالة العابرين على أرضها. وتلك هى المتعة الوجدانية الحقيقية التى نسّقها الدكتور ثروت عكاشة فى كتابه، ليمتع بها قراء التاريخ وذوّاقة الأدب وعشّاق الفن والمعجبون بتراث مصر العريق.

وقارئ الكتاب الذى نحن بصدده يلمس هذه الأمانة العلمية البالغة المعتادة فى كل ما وضع د.ثروت عكاشة من المؤلفات، فهو فى «مصر فى عيون الغرباء» ليس لديه هذه الحساسية التى يتناول بها البعض من مواطنينا وكتّابنا تناول الغرباء عن مصر والشرق عموما لأقوام هذه الأقطار بالإنتقاد العنيف أو السخرية اللاذعة فى بعض الأحيان، أو الكراهية الدفينة عند بعض هؤلاء الغرباء للشرق وشعوبه، بل نراه فى سماحة واضحة يناقش ويعلّق حسب مقتضى الإنصاف أو الإيضاح، كما أنه كقارئ مفكّر محترف رشيد لاتهزّ أعطافه تلك المبالغات الزاعقة التى ذهبت إليها كتابات بعض الغرباء فى الإطراء والإعجاب بشعب مصر وحياته اليومية البسيطة وغيره من شعوب الشرق، إنه يستعرض بفكر رحب صوراً حيّةً مكتوبة من التاريخ، لحقبة حقيقية من حياة الأرض والشعب من الشرق هنا وهناك، كما تقع عينه على الجمال فى مواطنه من لوحات وتصاوير الرحّالة من الفنانين، والكثير من الكتابات لهؤلاء الغرباء لا يخلو من طرافة على جدّيته، وبعض هذه الكتابات يستنهض فكر القارئ للتعليق، وقد تشى هذه الكتابات وهذه

الإبداعات الفنية للكتّاب والفنانين من الغرباء الأوروبيين بسرّ - أو ببعض سرّ - هذه الصورة التى ظلت ثابتة فى مخيّلة الكثير من الأوربيين عن مصر والشرق عامة إلى اليوم!، فمازال بعض من يأتون للسياحة فى مصر يجوسون فى عاصمتها بحثا عن هذا الذى طالعوه من كتابات ولوحات أدباء وفنانين زاروا مصر ممن شملهم كتاب د. ثروت عكاشة!، بل البعض من الزوار الأوربيين المعاصرين يبدو متلهّفا على دليل من أهل البلد يأخذه إلى هذه الأجواء الأسطورية التى تحفل بها كتابات ولوحات غرباء أوربيين حطّوا رحالهم فى مصر قبل قرنين من الزمان!، ولكن سنّة التطور والتغيير تجعل كتابات ولوحات غرباء أوربا الذين يشملهم هذا الكتاب.. تجعل هذه كلها أبدا مجرد قطعة من التاريخ ذهبت.

وينبغى أن يطل قارئ هذا الكتاب على مادته فى إطار ظرفها التاريخى الموضوعى، فهؤلاء الرحّالة والزوار من أهل أوربا قد وفدوا على مصر والشرق على عهد الإستعمار الأوربى الذى كانت إنجلترا وفرنسا علامة دالة عليه، فالشرق معظمه مجرد مستعمرات لهذه الدولة الأوربية أو تلك، ونظرة الإستعلاء الساخرة من تخلّف وتردّى أوضاع المصريين وغيرهم من مستعمرات الشرق البادية فى كتابات بعض هؤلاء الوافدين الأوربيين إنما تعود إلى الشعور بالتفوق والهيمنة!، وفى حين كان البعض من كتّاب أوربا ومؤرخيها ينصف حين يستعرض الأوضاع المتخلفة المتردّية فيردّ سبب ذلك إلى بشاعة الإستعمار الأوربى ذاته، ولجوئه دائما إلى الإعتماد على حكّام محليين عملاء له أو يخافون الشعب فيشاركون الإستعمار تكريس هذه الأوضاع المتردية، فقد كان من الطبيعى أن يكون هناك على الجانب الآخر أصحاب كتابات أوربية عن مصر وغير مصر لايتحلّون بهذا الإنصاف!، أو هم يفتقرون إلى هذه القدرة على التحليل الثاقب للأوضاع وردّها إلى أسبابها الحقيقية، يأنفون من مظاهر القذارة والتخلّف، ويسخرون أيما سخرية من بؤس وأمراض وشتى العاهات الإجتماعية لهذه الشعوب المغلوبة على أمرها!، وفى غمرة أحاسيسهم بالأنفة والزهو بالتعالى والهيمنة لاتستحضر أذهانهم شتى المظاهر والصور التى حفل بها تاريخ أوربا وشعوبها على عهد ظلام قرونها الوسطى قبل نهضتها وتحولها إلى الإنقلاب الصناعى بما صاحبه من تطور إجتماعى وفكرى قاد إلى التقدم والمدنية. لأجل ذلك كله لابد أن يأتى التناول الموضوعى لكتابات هؤلاء الغرباء فى ظرفها التاريخ، لاسيما وأن هذه الكتابات لم تكن كلها كراهية لمصر والشرق، بل جاء الكثير منها معبّرا عن عشق لمصر واحترام لتاريخها وتراثها وقدرة الشعب المصرى على الاستمرار رغم كل المحن والنكبات التى اعترضت مسيرة حياته خلال هذه الحقب الطويلة.



ونلاحظ أن د. ثروت عكاشة - شأن كل كاتب مفكر له هذا الثقل الرفيع - لايقتطع فى كتابه من سياق التاريخ المصرى هذه الحقبة التى تصادف أن شهدت إقبالا واضحا من

الرحّالة والكتّاب والمصوّرين الأجانب على زيارة مصر، وهى حقبة القرن التاسع عشر، وإنما نراه مهّد لهذه الحقبة بخلفية تاريخية واسعة عريضة لأحوال مصر الأرض والشعب حتى ينتهى إلى هذه الأحوال المختلفة التى كانت مادة كتابات وتصاوير وتعليقات هؤلاء الغرباء الأوربيين الوافدين على مصر فى ذلك القرن، مما يجعلنا ننظر إلى أن الصلة بين أوربا ومصر تتقادم مرتدة إلى قرون خلت، ولكن أوربا هذه ظلت دائما حريصة على تحجيم مصر والحيلولة دون تجاوز مصر النهر إلى البحر، وألا تكون هذه الدولة قوية حديثة لأن هذا فى حد ذاته خطر يخشى تأثيره وانعكاس إشعاعه خارج الحدود!، ومن هنا .. كان حصار أوربا ماثلا دائما بالمرصاد كلما بدا أن مصر تأخذ بجدية أسباب التحديث والقوة والتقدم!. حملات عسكرية عليها، وكتّاب أوربيون يسفّهون كل جهد مصرى فى هذا السبيل. ويسجّل د.ثروت عكاشة تعليقه الذكى على تلك الحملات التى تعرّضت لها مصر ومحمد على يبذل محاولة جادة للنهوض بمصر وبعثها دولة حديثة قوية مؤثرة فيذكر أن الفزع قد ساد أوربا حين رأت ميلاد قوة كبرى فى مصر تحاول أن تحل محل الامبراطورية العثمانية المريضة، فتكاتف الأوربيون لتوجيه ضربة قاصمة لقوة مصر الحديثة، واستخدموا أسلوب المؤامرات السياسية والاقتصادية من أجل تدمير هذا الخطر الجديد الذى يهدد مطامع أوربا فى الشرق، وهى السياسة التى ظل الاستعمار الغربى متمسكاً بها مع حرصه على ألا تكون لمصر قوة تتزعم بها المنطقة فتنسلخ عن سيطرته على مناطق النفوذ الاستعمارى ومطامعه فى ثرواتها. تماماً مثلما تكاتف هذا الاستعمار ضد زعامة جمال عبد الناصر بعد أن حقق لمصر استقلالها السياسى والاقتصادى والاجتماعى وأخذ يستقطب العالم العربى حتى يفلت من سيطرة الاستعمار وألاعيبه وأهدافه فى استغلال ثروات المنطقة. لذلك فقد تم استدراج مصر إلى حرب عام ١٩٦٧ التى زلزلت الكيان الجديد الناشئ خلف مفهوم القومية العربية، والمتجمّع حول زعامة رجل أحدث تأثيراً حقيقياً فى انفلات أكثر دول آسيا وأفريقيا من قبضة الاستعمار الغربى.



يشير الدكتور ثروت عكاشة إلى تلك الظاهرة الأوربية التى شملت الأدب والتصوير والموسيقى وازدهرت فى بدايات القرن التاسع عشر وانتشرت بين الكثيرين من الفلاسفة والكتّاب والشعراء والفنانين الموسيقيين والتشكيليين، وهى ظاهرة «النزعة الرومانسية» التى تنحو إلى التعبير الذاتى والانفعالى دون الالتفات إلى جمال الشكل، وجعلت أصحاب تلك النزعة يعتمدون فى أعمالهم الأدبية أو الفنية على مشاعرهم الوجدانية، ويحسّون بالحاجة إلى الفرار من بيئاتهم الكابية التى كانت من نتائج الثورة الصناعية فى بلادهم، ويتطلعون إلى البيئات الأخرى القديمة فى الشرق الأدنى والأوسط والأقصى بما تحفل به من روحانيات ومشاهد مثيرة للخيال.

وقد بدأ ظهور الرومانسية أولاً فى ألمانيا. وكان «فريدريك شليجل» فى مقدمة هؤلاء الرومانسيين، وهو الذى نادى بالتقصّى فى الشرق عن أنفس ينابيع الرومانسية، ثم تبعه الشاعر الألمانى الذائع الصيت «يوهان ڤلفجانج جوته» الذى آمن بأن عالم الشرق هو عالم الخيال المثالى والبساطة والفطرة الأولى. وكتب جوته ديوانه الشعرى الخالد «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى»، وعبّر فيه عن اهتمامه وإعجابه الشديد بالإسلام حيث يقول: «لو انتهينا إلى أن معنى كلمة الاسلام هو تسليم أمورنا لله فنحن جميعاً مسلمون».

وانتشرت النزعة الرومانسية فى أوربا وخاصة فى إنجلترا وفرنسا، وظهرت جلية فى أعمال الكثيرين مثل الأديب الفرنسى «تيوفيل جوتييه» والشاعر الألمانى «هنريش هاينى» والشاعر الإنجليزى «بايرون» و «ڤيكتور هوجو».

ومن الغريب أن معظم هؤلاء كانوا ينزحون إلى الشرق بأرواحهم وخيالاتهم وليس بأجسادهم، فمنهم من لم يزر أى بلد من بلدان الشرق، وإنما عايشو الشرق واندمجوا فيه جمالياً وخيالياً متأثرين بما توحى به مشاعرهم وأحلامهم.

غير أن هذا المفهوم لايعنى أن الأمر كله كان خيالاً فى خيال، فقد وفد إلى الشرق فعلاً حشد هائل من الكتّاب والأدباء والرحّالة والفنانين وغيرهم كثيرون، جاءوا إلى مصر إما لزيارة خاطفة أو لإقامة دائمة أو استمرت زمنا طويلاً.



الرحّالة الفرنسيون

وفدت إلى مصر مجموعة كبيرة من الرحّالة الفرنسيين، جاء بعضهم قبل حملة نابليون، وجاء آخرون فى صحبة جيش الحملة، وجاء أكثرهم فى أعقاب الحملة وعلى مدى سنوات القرن التاسع عشر بأكملها.

ومن أشهر الرحّالة الفرنسيين الذين زاروا مصر قبل الحملة، المثقف الفرنسى الشاب «ساڤارى» الذى زار مصر عام ١٧٧٣ واستقر بها لفترة ثلاث سنوات، حيث خالط العامة، ووصف مصر بأسلوب شاعر رومانسى، وهام بالطبيعة المصرية فى كل مكان زاره ورأى فيه جمالاً مطلقا، كما هام بالمحظيات الشركسيات الفاتنات، بل وبالفلاحات المصريات فى قرى الريف، ووصف الليالى القمرية على ضفاف النيل وكأن مصر كلها كانت فى نظره عالماً من البهجة والجمال. ومكّنته إجادة اللغة العربية من قراءة القرآن الكريم فتأثر به وترجم معانيه إلى اللغة الفرنسية، وألّف كتاباً عن «حياة محمد» عرض فيه قصة الرسول صلّى الله عليه وسلم بإجلال وتكريم، كما ألّف كتاباً آخر عن قواعد النحو فى اللغة العربية.

ومن هؤلاء الرحالة أيضا «قسطانتان فرانسوا ڤولنى» الذى زار مصر عام ١٧٨٢ ليحقق هدفاً علمياً محدّداً بوصفه مؤرخاً وفيلسوفا يدعّم ملاحظاته ومشاهداته بالأرقام والأسانيد التى

تدعّمها، فكتب عن مصر مؤلفاً موسوعياً ضخماً دقيق التبويب تحامل فيه بقسوة وكراهية شديدة ضد مصر وضد المصريين رجالاً ونساء. ويتضمن كتابه هذا قسمين: الأول عن طبيعة مصر والنيل والرياح والمناخ، والثانى عن الموقف السياسى وأجناس المجتمع المصرى وأصوله وحكومته الفاسدة التى لاتحظى بثقة أحد واستعراضات المماليك العسكرية الفظة الماجنة، وقلة الحاميات والاستحكامات والمدافع الهزيلة والجنود الذين لايجيدون شيئا سوى شدّ أنفاس الأراجيل. ويختتم «ڤولنى» كتابه بالقول بأن خلاص مصر من هذا كله لن يكون إلا بالاعتماد على التدخل الأوربى، وكأنه يدعو فرنسا بصراحة إلى احتلال مصر. لذلك فقد وصفه الدكتور ثروت عكاشة بأنه كان جاسوساً من الطراز الأول.

أما الأديب الفنان «ڤيڤان دينون» فقد جاء إلى مصر فى صحبة الحملة الفرنسية. وما كادت قدماه تلمسان أرض الأسكندرية حتى بدأ فى تسجيل كل مايراه، فصوّر أهم معالم مدينتى الأسكندرية ورشيد، وقرى الدلتا، والقاهرة، والأهرام، والأزبكية، والقلعة، وأضرحة المماليك والخلفاء، ومصر عتيقة، وبولاق، وحديقة المجمع العلمى، وغارات البدو، ومعركة الأهرام، وموقعة أبى قير البرية، كما رسم عديداً من اللوحات عن معالم مصر القبطية والإسلامية والعادات والتقاليد المصرية، والمشاهد التى رآها فى طرقات المدن والقرى من جنازات واحتفالات وأعياد، ومن رآهم من الفلاحين والمماليك وجميع فئات الشعب حتى العوالم والغوازى، ووجوه الرهبان اليونانيين والأقباط والتجار اليهود. ثم صحب جيش الحملة إلى الصعيد، فصوّر آثار المنيا وسوهاج بما فيهما من أديرة ومعابد قديمة، وصوّر معبد دندرة بسقفه المنقوش بالبروج السماوية، وصوّر معابد الأقصر والكرنك ومعابد ومقابر الضفة الغربية ووادى الملوك. ومن الغريب أنه كان يرسم لوحاته تحت أسوأ الظروف، وفى أثناء اشتعال المعارك، أو وهو راكب فوق صهوة جواده، أو وهو يفرش اللوحة على ركبتيه. ولأنه كان أديباً فقد كان يشرح لوحاته بأسلوب غاية فى الرقة والدقة. وألف كتاباً عن مصر سابقاً على كتاب «وصف مصر» بسنوات.

الفيلق الثقافى فى جيش الحملة الفرنسية

وعلى غرار المجمع الوطنى بباريس، أنشأ نابليون «المجمع العلمى المصرى». ولم يعيّن فيه بطبيعة الحال جميع من صحبوا الحملة من العلماء والمهندسين والأدباء والفنانين، بل اقتصر فى أقسامه الأربعة على الصفوة الممتازة منهم. وكان العالم «مونج» رئيساً للمجمع، بينما كان نابليون نائباً للرئيس. وضم قسم الرياضيات العلماء: مونج، وچيرار، وفورييه. وضم قسم الطبيعيات: بيرتوليه، وكونتيه، ودينييت، وچوفروا وسانت إلير. أما قسم الآداب والفنون فقد ضم: ڤيڤان دينون، ودوترتر، وريدوتيه، والشاعر پارسيڤال، والمستشرق ڤنتور. وضم قسم الاقتصاد السياسى: عالم الاجتماع كاڤاريللى، والقنصل تاليان، والدبلوماسى بوسيلج.

وقامت لجان المجمع بدراسات علمية لكل ما يتعلق بمصر من نباتات وحيوانات وطيور وطبقات الأرض والموازين والمكاييل والمقاييس وأمور الزراعة والصناعة والتجارة. وعادات المصريين بمختلف فئاتهم وفنونهم وموسيقاهم. كما أعدّت اللجان كل مايتعلق بهذه الدراسات من خرائط وجداول، كما أرسلت البعثات تلو البعثات إلى الصعيد لتسجيل الآثار المصرية الباهرة. وكان لهذا الفيلق الثقافى فضل لاينكر فى إعداد كتاب «وصف مصر» الذى اعتبر بكل المعايير أعظم كتاب كُرِّس لدراسة شعب من الشعوب.

وفى عام ١٨٠٢ صدر قرار بإعداد ونشر هذا الكتاب على نفقة الخزانة العامة الفرنسية. كما عكف نابليون بنفسه على مطالعة مسودّة المقدمة التاريخية الفذة لهذا الكتاب التى كتبها «چان باتيست فورييه» والتى تضمنت عرضاً لأهمية مصر وفنونها وآثارها التى لاتحصى ومراحل تاريخها عبر العصور. وقد استغرق الكتاب خمسة وعشرين عاماً حتى ظهر فى النهاية فى أربعة وعشرين جزءاً للنصوص، وإثنى عشر جزءاً للخرائط والقوائم والرسوم.

وعن لجنة «العلوم والفنون» التابعة لجيش الشرق، انحدرت تلك السلالة المجيدة التى ضمت: شامپليون، ويريس داڤن، وماربيت، وماسپيرو، وغيرهم من رواد كشف الستار عن خفايا الحضارة المصرية القديمة.

ومن الرحّالة الفنانين والأدباء والعلماء الفرنسيين الذين وفدوا إلى مصر فى أعقاب الحملة وطوال سنوات القرن التاسع عشر الكاتب «شاتوبريان» الذى وصفه الدكتور ثروت عكاشة بأنه «صليبى فى عباءة محدثة» فقد وصل إلى مصر فى عام ١٨٠٦ ، وكانت معظم كتاباته ضد مصر والمصرين وضد الإسلام والمسلمين بصفة عامة، حيث وصفهم بتحامل شديد بأنهم يجهلون الحرية ويفتقرون إلى آداب المجتمع. وقد عارضه فى ذلك مجموعة من نقاد فرنسا الذين تناولوه بالنقد الحاد واتهموه بالافتقار إلى الموضوعية وبأسلوبه المغرض المليء بالإسفاف والكراهية والحقد والروح الانتقامية.

أما چان فرانسوا شامپليون، مزيح الظلمة عن غوامض الأسرار، ومؤسس «علم المصريات» فهو الذى توصل إلى فك رموز الكتابة الهيروجليفية المنقوشة على حجر رشيد ففتح بذلك أوسع الأبواب لقراءة تاريخ مصر القديمة، وجعل النصوص المنقوشة والمكتوبة على جدران المعابد والمقابر والبرديات تنبض بالحياة. وقد جاء شامپليون إلى مصر فى عصر محمد على الذى احتفى به وأمدّه بكل مساعدة. فقد درس نقوش مقابر بنى حسن، ونقوش معبد دندرة وتبيّنت له أسماء أباطرة الرومان: تيبيريوس، وكلاوديوس، ونيرون. وزار معابد الأقصر وأسوان ومعابد أبو سمبل والنوبة. وقال بنظرية إن العمود المصرى هو الأصل الذى انتهجه فن الأعمدة الإغريقية الدُّورية. وطالب بوضع لوائح لتقنين أعمال التنقب عن الآثار

[الصفحة المقابلة:]

چون فريدريك لويس، من حياة الحريم، ١٨٥٧ ، ألوان مائية، معرض لنج للفنون بنيوكاسل.





وليم هنت، أوبة الفلاحة مع الغسق، ١٨٥٤ - ١٨٦٣،
لوحة زيتية، معرض ساوثامبتون للفنون

وتنظيمها، وهو الأمر الذى تم على يدى ماربيت عام ١٨٥٨ بإنشاء مصلحة الآثار المصرية. وقد أثار النجاح الذى حقّقه شامپليون فى هذه المجالات حفيظة الكثيرين مثل عالم الطبيعة والطبيب البريطانى «توماس يونغ» الذى ادّعى أنه سبقه فى حل رموز الكتابة الهيروجليفية، ومثل «جومار» الفرنسى الذى ألّب عليه السلطات. ومن أهم أعمال شامپليون كتاب «آثار مصر والنوبة».

وفى عهد محمد على أيضا وفد إلى مصر خمسة وخمسون من أتباع «سان سيمون» الذى يعتبر أول داعية فى الغرب لإنشاء علم الاجتماع الحديث والذى نادى بأن السياسة لابد أن ترتكز على الأخلاق. وكان هؤلاء السان سيمونيون يمثلون كل المهن والحرف والفنون. ومن أهم المشروعات التى كانوا ينادون بها حفر قناة السويس وإقامة القناطر على النيل لتنظيم الرى وتوسيع الرقعة الزراعية. وأنشأوا فرقة موسيقية مكتملة بمدرسة المدفعية لتأكيد فكرتهم بأهمية الموسيقى فى زيادة الإنتاج، كما بذلوا جهدهم فى إنشاء المعاهد الفنية المتخصّصة فى مصر. وقد اعتنق بعضهم الإسلام وظلوا مقيمين بالقاهرة لمواصلة نشر وتدعيم الثقافة الفرنسية بين المصريين.

وفى عام ١٨١٧ وصل إلى مصر فنانان صديقان يمكن وصفهما بأنهما صاحبا ريشة عاشقة للفن الإسلامى، وهما «پاسكال كوست» و«پريس داڤن». أقام «كوست» عشر سنوات بمصر، وكان مهندساً اعتمد عليه محمد على فى إنشاء مصنع للبارود والمفرقعات وفى الإشراف على عديد من المرافق العامة، وألّف كتاباً عن «العمارة الإسلامية – آثار القاهرة» زوّده بأروع اللوحات المصوّرة المطبوعة بطريقة الحفر والرسوم الملونة بأمانة شديدة ودقة متناهية.

أما «داڤن» فقد أقام بمصر سبع عشرة سنة. وكان شديد الاهتمام بالحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية، وألّف أربعة عشر كتاباً غير مقالاته وأبحاثه. ومن أهم هذه الكتب: «الآثار المصرية وتاريخ الفن المصرى وفقاً لآثارها منذ الزمن السحيق حتى السيادة الرومانية» وكتاب «الفن العربى من واقع آثار مصر من القرن السابع إلى القرن الثامن عشر». وقد اعتنق «داڤن» الإسلام وتسمّى باسم إدريس أفندى. وقد ترك لنا هذان الفنانان عشرات من اللوحات البديعة سجّلا فيها عمارة المساجد وأبوابها ونوافذها ذات الزجاج الملون المعشّق والأثاث المزخرف بالصّدف وزخارف التوريقات وبلاطات الخزف المزجّج والمصاحف المذهّبة والمطرزات والمنمنمات المصوّرة والنحاسيات.

وفى عام ١٨٤٣ زار مصر «چرارده نرڤال» الأديب المنبهر بالإسلام وكانت معه آلة تصوير فوتوجرافى سجّل بها مجموعة كبيرة من مناظر المقاهى والحمامات العامة وسوق النخاسة وحفلات الختان والزفاف ومواكب الجنازات وألعاب الحواة والمشعوذين وملاعبى الثعابين والقرود وحفلات الذكر والدراويش ورقصات الغوازى واحتفالات الموالد. وألّف كتاباً بعنوان «رحلة فى

الشرق» كان مزيجاً من الثقافة الرفيعة والوصف الخلاب والأساطير والعادات الشعبية والتقاليد الدينية، ووصف فيه نساء القاهرة وجواريها وأعراف أهلها ومعالم أحيائها وعادات المصريين وتقاليدهم، كما وصف المساجد التى اجتذبته أكثر من المعابد والمقابر الفرعونية. وكان وصفه ينحو فى بعض الأحيان إلى السخرية ولكن دون أن يقصد بتلك السخرية لوماً أو تجريحاً. ولأنه كان يؤمن بنظرية التوفيق بين الأديان، فقد أشاد بالوفاق السائد بين المسلمين والأقباط فى مصر.

أما الأستاذ الجامعى «چان چاك أمپير» فقد رحل إلى مصر ومعه الرسّام «دوران» بعد أن درس كتاب شامپليون «قواعد اللغة المصرية». وتجوّل «أمپير» فى أنحاء مصر التى وصفها بأنها «بلد فريد يختلف عن جمع بلاد الدنيا، ففى تاريخها يحتشد – جنبا إلى جنب – الكتاب المقدس وهوميروس والفلسفة والعلوم واليونان وروما والمسيحية والهرطقة والإسلام والحروب الصليبية والثورة الفرنسية، ويلتقى فيها الزائر بكل ما هو جليل فى هذا الكون». وألّف «أمپير» كتاباً بعنوان «رحلة إلى مصر والنوبة»، وهو كتاب زاخر بالمعارف العلمية الجذابة المكتوبة بأسلوب بديع شديد التنوّع، ويعتبر «أمپير» أول من سجّل ما فى نقوش أخناتون بتل العمارنة من تجديد وابتكار فى فن التصوير المصرى القديم. كما انتقد حكم محمد على لمصر ووصفه بالتمادى فى الاستبداد وقهر الشعب وإفقار الدولة واستغلالها لمصالحه الشخصية.

وفى عهد عباس باشا وصل إلى مصر الأديبان الفرنسيان «جوستاف فلوبير» و«مكسيم دوكان». وبالرغم من الصداقة التى كانت تربط بينهما إلا أنهما كانا مختلفى المشارب والهوايات. وقام هذان الأديبان بالتجول فى صعيد مصر، وزارا النوبة وأبوسمبل وأسوان وإسنا وإدفو، وسجّلا انطباعاتهما. وكان «مكسيم دوكان» يحمل معه كاميرا فوتوجرافية التقط بها صوراً للمعابد تعتبر أول تسجيل فوتوجرافى للآثار المصرية قبل أن تزاح عنها الرمال. أما «جوستاف فلوبير» فقد كان أديباً روائياً مطبوعاً يشتعل أسلوبه بالشبق والعواطف المشبوبة. وكان محمد على قد أصدر فرماناً عام ١٨٣٤ بطرد العاهرات من القاهرة وتهجيرهن إلى إسنا وقنا وأسوان. وعندما زار الأديبان إحداهن وهى «كوتشوك هانم» المعروفة باسم «الأميرة الصغيرة» قضيا معها وقتاً. وقد اشتهرت هذه الغانية فى دنيا الأدب بعد أن كتب «فلوبير» قصة الليلة التى قضاها معها.

ثم تتابعت زيارات الكثيرين من العلماء والأدباء والشعراء والفنانين الفرنسيين منهم: الشاعر الحالم «تيوفيل جوتييه» المفتون بحب مصر، والذى اتخذ من آثار مصر الفرعونية والإسلامية مصدر إلهام فى أعماله الأدبية. ومن أجمل أعماله الشعرية قصيدته الطويلة الرائعة «حنين بين مسلّتين» إحداهما المسلة المنصوبة فى ميدان الكونكورد بباريس والثانية هى شقيقتها التى مازالت قائمة بمعبد الأقصر.

ومنهم أيضا عالم الإثنوجرافيا «الكونت جوبينو» الذى كتب دراسة فى تصنيف أنماط

البشر فى المجتمع القاهرى.. والفيلسوف «إرنست رينان» الذى زار مصر مرتين واجتذبته الآثار الإغريقية التى شيّدها البطالمة فى العصر اليونانى بمصر، وكتب عدة دراسات منها دراسة ردّ فيها دعوة الوحدانية اليهودية إلى أصول مصرية قديمة.

أما عضو الأكاديمية الفرنسية «إدموند أبو» فقد زار مصر فى عهد الخديو اسماعيل وشغلته قضية الفلاحين المصريين، فكتب رواية «أحمد الفلاح» التى تضمنت عرضاً للأحوال الزراعية بمصر ودراسة وافية عن عادات المصريين وبيئاتهم.

وألّف الناقد الفنى «شارل بلان» كتاباً بعنوان «رحلة إلى مصر العليا – ملاحظات حول الفنون المصرية والعربية» يعتبر مرجعاً للدارسين والباحثين ومتذوّقى الفنون والزخرفة الإسلامية.

كما زار مصر أديب أفّاق اسمه «شارل إدمون» وهو من شرذمة النفعيين الإنتهازيين الذين زحفوا إلى مصر، وألّف كتاباً كله حقد وجحود ضد الكولونيل سيف «سليمان باشا الفرنساوى» كما وصف بأسلوب لاذع كل المظالم التى ارتكبها عباس باشا.

وفى كتاب «محاريب الشرق» من تأليف «إدوار شوريه» تمجيد لمصر وحضارتها حيث رأى فى سماء مصر ومنف وطيبة والهرم الأكبر وإيزيس المقدسة وأبى الهول الخالد، وفى النور الساطع وجلال الصحراء رموزاً حية «للروح الخالدة» وشعور المصريين الذى لايتبدل فى صلابة حضارتهم العظيمة. وقال إن مصر هى الجدّة الوقور لتوحيد الإله والوحدانية اليهودية وتعدد آلهة الإغريق القدامى.

واختتم الدكتور ثروت عكاشة عرضه الرائع لأعمال الرحّالة الفرنسيين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر بعرض لأحد عشّاق مصر وآثارها الخالدة، وهو «پيير لوتى» الذى زار مصر عام ١٩٠٧ وانبهر بكنوز الآثار الفرعونية والإسلامية التى شاهدها فى القاهرة والصعيد، واستنكر «پيير لوتى» ما صنعه الإنجليز فى مصر خلال خمسة وعشرين عاماً منذ احتلالهم لها، فقد أغرقوا معبد فيله فى أسوان بإقامتهم لخزان أسوان ليحوّلوا مصر إلى مزرعة قطن ومنتدى للأثرياء الفارغين، فألّف «پيير لوتى» كتابه الرائع «موت فيله» رثى فيه هذا المعبد العظيم، واستنهض همم المصريين المحدثين ليحافظوا على تراثهم الخالد.

الرحّالة الإنجليز

إذا كانت الحملة الفرنسية قد لفتت أنظار العالم إلى أهمية الموقع الإستراتيجى لمصر، فقد كان الإنجليز يدركون منذ البداية أهمية هذا الموقع باعتباره الطريق الأمثل للوصول إلى تحقيق الأطماع البريطانية فى بلاد الشرق وخاصة فى الهند. كما كانوا يدركون أيضا ضرورة منافسة الفرنسيين فى الحصول على حصاد ضخم من الآثار المصرية. وأصبح من الواضح أن بعض الكتّاب والسياسيين الإنجليز نادوا بصراحة بضرورة احتلال مصر، وساقوا فى ذلك أسباباً شتى.

غير أن اهتمام الإنجليز بمصر لم يكن رد فعل للحملة الفرنسية فحسب، بل يرجع هذا الاهتمام إلى بدايات القرن السابع عشر حين زارها الرحّالة الإنجليزى چورج سانديز عام ١٦١١ ووصف الأهرام وتسلّقه للهرم الأكبر، كما وصف ألوانا من تقاليد المصريين وبعض المعلومات عن تاريخ مصر القديم. بل ويمكن الإشارة هنا أيضا إلى الصورة الرائعة التى رسمها شكسپير لمصر ومليكتها الشهيرة كيلوپاترا.

ويمكن القول كذلك بأن الإنجليز قد بدأوا أبحاثهم الأثرية عن مصر منذ نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، مثل الدراسات التى قام بها «پوكوك» عام ١٧٣٧، و«القس توماس شو» عام ١٧٣٨. وفى خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر زار مصر لفيف من علماء الآثار، ومن شباب الأسر النبيلة الموسرة الذين وضعوا مصر ضمن برنامج جولاتهم السياحية، بالإضافة إلى رحّالة آخرين أوفدتهم بعض الجهات العلمية وبعض الشركات الإنجليزية الكبرى، وكذا مبعوثى الحكومة من أصحاب الفكر الاستعمارى من الدبلوماسيين وضباط الجيش.

ونبدأ بالدبلوماسى المتعجرف «وليم هاملتون» الذى ألف كتاباً بعنوان «إچيبتياكا» أى «مصريات» وصف فيه القاهرة كفريسة من السهل اقتناصها، ووصف الشعب المصرى بأنه شعب مستكين يرضى بالخنوع لحكم أى غاز جديد، وحرّض الإنجليز على احتلال مصر واستغلال ثرواتها، فضلا عما جاء فى هذا الكتاب من تعصّب ضد الإسلام والمسلمين.

وفى خلال العقدين الأولين من القرن التاسع عشر، أصبحت مصر قبلة للعديد من الرحّالة الإنجليز بسبب انتهاء حروب ناپليون واستقرار حكم محمد على. ومن عام ١٨١٩ صدر كتاب «ملاحظات خلال رحلة إلى مصر» من تأليف «سير فردريك هنيكر» جاء فيه: «إن طيبة بأكملها أصبحت ممتلكات خاصة للقنصلين البريطانى والفرنسى» والمقصود بالقنصل البريطانى هو «هنرى صولت» الذى أثرى ثراء فاحشاً بسبب سرقة ونهب الآثار المصرية وبيعها للمتاحف وللأثرياء من هواة جمع التحف الأثرية. وقد استعان «صولت» فى عملياته «بچيوڤانى بلزونى» المغامر الذى وصل إلى مصر عام ١٨١٥ وكان مزيجاً من الغرور والجهل والطموح إلى الثراء والشهرة، وكانت أساليبه فى التنقيب عن الآثار متهوّرة وغير علمية، ودمّر من التحف الأثرية أكثر مما اكتشفه منها، بل وكان يجلس فوق المومياوات فتتحطّم وكان يستخدمها كوقود للإضاءة أو لطهى الطعام. ومع ذلك فيمكن القول بأن المجموعة الرفيعة من الآثار المصرية التى يزهو بها المتحف البريطانى بلندن، يرجع الفضل فى جمعها إلى بلزونى وصولت.

وعلى العكس من بلزونى وصولت كان «چون جاردنر ولكنسون» الذى يعتبر بحق رائد الأركيولوچيين الإنجليز، فقد وصل إلى مصر عام ١٨٢١ وبقى بها لمدة إثنى عشر عاماً ينقّب عن الآثار المصرية بطريقة علمية، فاكتشف عدداً من أجمل مقابر طيبة. وفى عام ١٨٣٤ نشر

كتابه «طبوغرافية طيبة والمسح العام للقطر المصرى» صححّ فيه بعض الهنات الخاطئة التى وردت فى كتاب «وصف مصر». وفى عام ١٨٣٧ أصدر كتابه الثانى «المصريون القدماء عاداتهم وتقاليدهم»، وكانت معظم الرسوم التى وردت فى هذا الكتاب من عمل الفنان «بونومى» الذى اشتهر بوصفه أبرع رسّامى الهيروجليفيات.

وفى الفترة بين عامى ١٨٢٨ و١٨٣٦ شكّل «روبرت هاى» بعثة أقامت بمصر مدة طويلة لدراسة الحياة الشرقية، وكان أفراد البعثة يتقنون اللغة العربية، ويؤثرون السكنى فى الأحياء الشعبية من القاهرة حيث يختلطون بالأهالى، بل وكان لأغلبهم دار فى طيبة وأخرى فى القاهرة. واتخذ «هاى» إحدى مقابر طيبة عاش فيها هو وزوجته، وأعدّها برفوف الكتب، وكان يستضيف فيها زوّاره. ولكثرة وجود الإنجليز فى طيبة، كتب «چيمس سين چون» ما معناه أن «طيبة أصبحت بمثابة مستعمرة إنجليزية أكثر منها مدينة أثرية مهجورة» وأصدر «هاى» كتابه «صور وصفية للقاهرة» متضمنا مجموعة من اللوحات تصور معالم القاهرة فى زمنه مثل بولاق وبين القصرين والأزهر وسبيل البدوية ومسجد السلطان برقوق وشارع فى باب الخلق والجمالية وجامع البيبرسية وبركة الفيل وخان الخليلى وسبيل أم عباس وباب زويلة وجامع الحاكم بأمر الله ومسجد الجيوشى بالمقطم ومصر عتيقة وجزيرة الروضة وسور المياه وباب النصر.. الخ. وجميع هذه اللوحات محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن.

ومن الملاحظ أنه بعد عام ١٨٢٠ كثر اهتمام الرحالة الإنجليز بالإنسان المصرى والمجتمع المصرى والطبيعة المصرية واستهوتهم ضفاف النيل وجنى القطن وقرى الصعيد والفيضان وبزوغ القمر فى الصحراء وشروق الشمس وغروبها. ومن هؤلاء الرحّالة مَنْ كان منصفاً ومنهم مَن كانت كتاباتهم تنطوى على سم زعاف معسول. ومن هؤلاء الجرّاح الإنجليزى «مادين» الذى ألّف كتاباً بعنوان «رحلات فى تركيا ومصر والنوبة وفلسطين» وصف فيه القاهرة بتحامل شديد مزدرياً مساجدها وشوارعها القذرة وبؤس الأهالى وثراء الأتراك وتنافر الأزياء. وانتقد الأهالى لأنهم يأكلون بأصابعهم وبدون ملاعق ولاشوك ويجلسون على الأرض بدون مقاعد.

وبصفة عامة يمكن القول بأن الرحّالة الإنجليزى ينظر إلى الشعوب الأخرى متعالياً متغطرساً ويحذر أن يقرب من أهلها مخافة أن يناله من هذا القرب سوء أو يلحقه مايلوثه. ومن بين هؤلاء المتعصّبين هذا التعصب الأعمى البغيض إثنان من الرحالة هما: «ولسون وريتشاردسون» اللذان وصفا المجتمع القاهرى والنساء المصريات بسخرية لاذعة وتهكم فاضح سخيف.

وعلى العكس من هؤلاء زار «البارون كيرزون» مصر وفلسطين عام ١٨٣٣، وكان ورعاً تقيا جاء سعياً وراء مخطوطات أثرية فى مكتبات الأديرة المسيحية القديمة. وألف كتابه «زيارات لأديرة الشرق الأدنى» الذى صدر عام ١٨٤٩ وحقق نجاحاً كبيراً وطُبع عدة طبعات، وقد

وصف فيه لحظة تردّد الأذان فى مآذن القاهرة بورع شديد وكأنه صدى لمجموعة من أصوات الأرواح تدعو الناس إلى عبادة خالق الكون.

أما «إدواردلين» الذى جاء إلى مصر عام ١٨٢٥ فقد كان عالماً جاداً، يهدف إلى اكتشاف واقع الحياة المصرية ووصفها بالصدق الفنى. وألف كتابه الفذ «المصريون المعاصرون – عاداتهم وتقاليدهم» وصف فيه الأدب المصرى وكل مظاهر الحياة فى مصر إبان عصره، والعقيدة الإسلامية ونظام الحكم والجهاز الإدارى للدولة والحياة المنزلية والمعتقدات الأسطورية والخرافية وأمور السحر والصناعات المصرية ووسائل الترفيه وفن القصص والملاحم وعادات الزفاف والختان والمآتم والجنازات وزينة المرأة وأزياء النساء والرجال. ويتألف الكتاب من ثمانية مجلدات خمسة منها عبارة عن رسوم وصفية واضحة ودقيقة التفاصيل فى وصف البيوت الشعبية من الداخل والخارج والشوارع والدروب والحارات والحوانيت، وأبواب القاهرة والحمامات الشعبية للرجال والنساء واستخدام الحمير كوسيلة للمواصلات والكاتب العمومى والمقاهى والمنتديات وحفل الدوسة واحتفالات وفاء النيل وفتح الخليج وعالم الراقصات والعوالم والغوازى. كما قام بترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» إلى اللغة الإنجليزية ترجمة جديدة خالية من الشوائب الأخلاقية.

السائحون يأخذون مكان الرحّالة

وبظهور كتاب «إدوار لين» عام ١٨٣٦ ازداد الاهتمام بمصر وإقبال العديد من الرحّالة والكتاب والفنانين، وأصبحت مصر منتجعاً ذائع الصيت لقضاء الأجازات، يجتذب الزوار من السياسيين والتجار والمرضى والسيّاح والدارسين والكتّاب والفنانين. كما ظهرت الشركات السياحية التى تقوم بتسيير البواخر الفاخرة فى رحلات نيلية بين القاهرة والصعيد. كما انتشر ظهور الكتب المرشدة للسيّاح وانتشرت المكاتب والجمعيات التى تسهّل الأمور للسائحين، كما انتشرت كتب ضحلة أقرب ما تكون إلى الخرافات والأساطير. وقد أدى ذلك كله إلى انتشار ظاهرة «الإكزوتية» **Exoticism** أى الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من البلاد النائية أو موجود فيها.

تأثر الأدب الإنجليزى بالشرق

ولاشك فى أن ترجمة القصص الشرقية إلى اللغات الأجنبية تعتبر نوعاً من التعطش إلى الصور الخيالية النابعة من بيئات نائية غريبة بالنسبة للقراء الأجانب، خصوصاً القصص التى تحكى عن عالم الجن والحوريات والأبالسة، والتى تتناول حياة الحريم والجوارى ودسائسهن ومؤامراتهن. ومن الأعمال الأدبية الإنجليزية التى تأثرت بهذا الاتجاه قصة «الأميرة رخ» لتوماس مور والتى صدرت عام ١٨١٧ وطُبعت خمس مرات خلال سنة واحدة. كما أن الشاعر

«بايرون» قد استغل «الإكزوتية» فى كثير من أشعاره ونشر عدداً من القصص التركية نظماً. أما «ريتشارد بيرتون» فقد أصدر عام ١٨٨٠ أول ترجمة كاملة لكتاب «ألف ليلة وليلة» ولكنها كانت، مع الأسف، مليئة بالفحش الجنسى لكى يجعل صورة الغرابة الشرقية والإسلامية أشدّ إثارة فى عيون الأوربيين. كما نشرت ترجمات فرنسية لهذا الكتاب مثل الترجمة المنقَّحة التى قام بها الأديب الفرنسى «أنطوان جالان».

وعودة مرة أخرى إلى كتابات الرحّالة الانجليز الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، نجد «لورد لندسى» أحد الذين مجّدوا جمال الطبيعة فى مصر وفى القرى المصرية، فوصف أبراج الحمام ومآذن المساجد وأضرحة الأولياء وخلوات النسّاك والمعابد القديمة والأهرام والطرقات التى تزيّنها أشجار السنط المسنّنة الأوراق والنخيل المتوّج بالسعف والمثقل بالثمار الحمراء.

أما الأديب «كنجليك» فقد كانت كتاباته تقطر حقداً مريراً على الشرق والإسلام. وكانت زيارته لمصر فى فترة انتشر فيها الطاعون فى القاهرة، فكان يخاف من أن يلمس أحداً أو يلمسه أحد من الأهالى، ووصف الجنازات والجبانات القائمة وسط تلال شاسعة من القمامة المتراكمة عبر العصور والمحيطة بالقاهرة، وأدهشه احتفال الأهالى بعيد الأضحى واختلاط الأحزان بالأفراح بالرغم من انتشار الوباء. وبصفة عامة كانت جميع كتاباته تفصح عن ميوله الاستعمارية التى تزدرى الشرق وتطمع فيه وكأنه فارس صليبى بعث من قبره حاملاً روح التعصّب البغيض المقيت والعدوان الآثم. وكان من الواضح أن هذه الكتابات تعبّر عن تعصّب روحه الإنجليزية المتغطرسة والمؤمنة بتفوق شعبه على ماعداه من شعوب أخرى.

ومن المتعصّبين الإنجليز الآخرين الذين كتبوا عن مصر «**وور بيرتون**» وقد فاق تعصّبه تعصّب كنجليك، وكان كتابه «الهلال والصليب» مليئا بالتعالى، ووصف فيه نساء الشرق بالشهوانية، وكشف فيه عن أطماعه الاستعمارية وازدرائه للشرقيين والبعد عن الدقة والإنصاف، وأكّد أن مصر موشكة على الوقوع تحت سيطرة الإنجليز.

ومنهم أيضا «وليم ثاكرى» الذى زار مصر عام ١٨٤٦ خلال فترة ازدهار الكتابة الساخرة فى إنجلترا، وكان رئيسا لتحرير مجلة «پانش» وهى مجلة فكاهية ساخرة. لذلك فقد كانت كتاباته عن مصر مليئة بالسخرية من شقاء المصريين، ومن رفاق رحلته الذين أعجبوا بالأهرام، وسخر من ركوب الحمير باعتباره من الأمور المشينة، وسخر من حكم محمد على، كما سخر من ناپليون وحملته، وأظهر شماتته فى فشل الفرنسيين وفشل حملتهم على مصر. ووصف بازدراء الآثار المصرية، كما وصف جامع محمد على بالابتذال.

وإذا فرغنا من هؤلاء المتعصّبين المتغطرسين الذين تحاملوا على مصر والمصريين، فإننا ننتقل إلى مرحلة من الكتابات اللطيفة المنصفة، أبدعتها أربع من السيدات الإنجليزيات الموهوبات، قمن بزيارة مصر وكتبن عنها بكل محبة وتقدير.

وكانت أولاهن السيدة «هارييت مارتينو» التى زارت مصر عام ١٨٤٦ ، وأصدرت كتابها عن «الحياة الشرقية» عام ١٨٤٨ متضمنا مشاهداتها وذكرياتها عن رحلتها إلى مصر وفلسطين، ووصفت الحقائق الموضوعية دون تعصب أو تحامل، كما وصفت جمال الطبيعة المصرية وروعة نهر النيل بأسلوب غاية فى الرقة والعمق.

أما السيدة «صوفيا پول» فقد زارت مصر عام ١٨٤٢ مع ولديها، وكانت فى صحبة شقيقها «إدوار لين پول». وعاشت فى القاهرة سبع سنوات جمعت خلالها معلومات وافية عن الحياة الأسرية فى المجتمع الإسلامى المصرى. ونشرت مجموعة من الرسائل تحت عنوان «امرأة إنجليزية فى مصر» وصفت فيها جمال الطبيعة المصرية ومناظر النيل وشوارع القاهرة ومتاجرها وأحياءها الشعبية، واحتفت بشخصية المرأة المصرية ووصفت التقاليد المرعية عند استقبال الضيفات من السيدات فى بيوت الكبراء، وأشادت بكرم الضيافة لدى المصريين.

والسيدة الثالثة هى ملاك الرحمة «لوسى داف جوردون» وكانت قد أصيبت بالسل وهى فى سن الأربعين، وكان عليها أن تقضى ما بقى من عمرها فى مناخ جاف فجاءت إلى مصر، واندمجت تماماً فى الحياة الاجتماعية المصرية، وعقدت صداقتها مع بسطاء الناس ومع الفقهاء وأئمة المساجد والسقائين وسيدات الحريم والأطفال والصبية، تشاركهم وجدانيا وتمدّ لهم يد المساعدة، وتعالج مرضاهم بخبراتها فى التطبيب والتمريض والإسعافات الأولية ومداواة الحمى والجروح، حتى أطلقوا عليها لقب «الست الحكيمة» واسماً جميلا هو «نور على نور». وعاشت حياتها المصرية بين القاهرة والأقصر. ولأنها أديبة موهوبة، فقد كانت تكتب رسائل أدبية ترسلها إلى زوجها وأولادها فى إنجلترا، وقد جمعت هذه الرسائل وصدرت فى كتاب بعنوان «رسائل من مصر» وهو من أكثر الكتب الإنجليزية رقّة وإنصافا فى وصف طباع المصريين وعاداتهم وتفاصيل حياتهم اليومية. وتضمّن كتابها نقداً لاذعاً لأسلوب الخديو اسماعيل الاستبدادى فى حكم البلاد. كما أشادت بروح التسامح السائدة فى مصر بين المسلمين والأقباط، وأشارت إلى تغلغل بعض العادات الفرعونية القديمة فى حياة المصريين المحدثين.

أما السيدة الرابعة فهى الروائية الشهيرة «أميليا إدواردز» التى زارت مصر بين عامى ١٨٧٣ - ١٨٧٤ فوقعت فى أسر علم المصريات وعكفت على دراسته حتى أصبحت من أشهر دعاته ومدعّميه. وقامت بنفسها بإجراء عدة حفائر أثرية. وألّفت كتابها الفذ «ألف ميل صعوداً فى النيل» وصفت فيه القاهرة بفنادقها وأسواقها وأهرامها ومساجدها وبواباتها واحتفالات أهاليها. كما وصفت مشاهداتها فى كل من البدرشين وسقارة ومنف والمنيا وأسيوط ودندرة والأقصر وأسوان وفيله وبلاد النوبة وأبى سمبل. وبطبيعة الحال فقد وصفت معظم الآثار المصرية القديمة فى كل تلك المناطق، بل واستطاعت تسلق الهرم الأكبر حتى القمة، كما زارت متحف بولاق القديم للآثار المصرية وأشادت بفضل «مارييت» فى إنشاء هذا المتحف، كما زارت أيضا معبد

فيله بأسوان ومعبدى أبى سمبل ووصفتهما أبدع وصف. ولم يفتها أيضا زيارة المعالم والآثار الاسلامية حيث وصفت جامع السلطان حسن مثلا بأنه أجمل مساجد القاهرة والإسلام. وأشارت بالتفصيل إلى تأثير الحياة الاجتماعية بمصر القديمة على أهالى مصر الحديثة من ناحية العادات والتقاليد والسلوكيات الطيبة. ووصفت بلاد النوبة وعادات النوبيين، كما وصفت جميع فئات الشعب المصرى وفئات الأجانب الذين يعيشون فى مصر من أتراك وأرمن ويونانيين وأحباش ومغاربة وعرب وإنكشاريين، مع وصف دقيق لمختلف أنواع وأشكال الأزياء التى يرتديها الفقراء والأثرياء من الرجال والنساء، ووصف للأسواق المتخصّصة فى القاهرة كأسواق السروجية وتجار الأحذية والمراكيب والسجاد والأبسطة والأكلمة، وتجار الصاغة والخردوات والدخان، وصناع الحلوى والسلاح والنحاسين. ويمكن القول بصفة عامة إنها لم تترك أثراً من الآثار المصرية شاهدته عيناها دون أن تصفه بدقة، سواء أكان من الآثار الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية. ولعل أكبر دليل على صدق عشق هذه السيدة لمصر أنها بذلت جهوداً جبارة فى عام ١٨٨٢ لجمع الأموال اللازمة لمواصلة تمويل الحفائر الأثرية فى مصر، كما قامت بإلقاء العديد من المحاضرات عن مصر وآثارها فى الولايات المتحدة الأمريكية، كما وهبت مكتبتها الأركيولوچية إلى «يونيفرستى كوليدچ» بلندن، وأوصت بجزء من ثروتها لتمويل إنشاء كرسى أستاذية لعلم «المصريات» فى تلك الجامعة.



ويختتم الدكتور ثروت عكاشة المجلد الأول من كتابه القيّم بتحليل رائع عما يبدو ظاهرياً من اختلاف وجهات النظر بين كل من الرحّالة الفرنسيين والرحّالة الإنجليز الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، فعلى حين نجد عدداً لايستهان به من الفرنسيين يتعاطفون مع مصر والمصريين، نجد الكثرة الغالبة من الإنجليز متغطرسة متعصّبة. ويرى الدكتور ثروت عكاشة أن هذا الفارق بين الفرنسيين والإنجليز يكمن فى صياغة الأسلوب فحسب، حيث أن الفريقين يشتركان فى هدف واحد هو استعمار واغتصاب بلاد الشرق. الأمر الذى أدّى بكل من إنجلترا وفرنسا إليى عقد الاتفاقيات لتقسيم الامبراطورية العثمانية والبلاد التابعة لها فيما بينهما.

ومهما ادّعت كل من إنجلترا وفرنسا أنهما يرغبان فى نشر الحضارة والمدنية إلا أن هذا الادعاء كان رداءً للتخفي حتى يستولى كل منهما على مايستطيع الاستيلاء عليه من بلاد الشرق سواء فى آسيا أو فى أفريقيا لإنشاء المستعمرات والاستيلاء على ثرواتها. وليس هناك فرق بين الفظائع والأهوال التى ارتكبتها فرنسا عند احتلالها للجزائر، والفظائع والأهوال التى ارتكبتها إنجلترا عند احتلالها لمصر أو الهند.

ويستعين الدكتور ثروت عكاشة لتدعيم رأيه بشهود من الفرنسيين والإنجليز أنفسهم.

وعلى سبيل المثال يقول الفرنسى «ألفونس لامارتين» فى كتابه «رحلة فى الشرق»:

«لقد آن الأوان لهذا الشرق المتفكك أن ينتقل إلى قبضة السيادة الأوربية المشروعة صاحبة الحق فى احتلال هذه البلدان وتلك الشطآن، كى تنشىء فوقها مدناً حرة ومستعمرات غربية وموانىء تجارية وتموينية. لقد بات هذا الشرق مشوقا إلى المرفأ الأمين الذى يركن إليه».

ويقول الإنجليزى «ريتشارد بيرتون» فى كتابه «الحج إلى المدينة ومكة»:

«إن مصر فى الشرق كنز لابد من الظفر به، فهو أشد إغراءً لمطامع الأوربيين، لايعلو عليه فى ذلك السبيل حتى القرن الذهبى [استنبول] نفسه»!



إطلالة عامة على التصوير الاستشراقى

أما المجلد الثانى من هذا الكتاب القيّم، فهو استكمال للخطة المتقنة التى عرض الدكتور ثروت عكاشة معالمها وأبعادها فى المجلد الأول. ولكنه عرض فى هذا المجلد الثانى موضوعات جديدة تناول فيها بإسهاب موضوع «التصوير الاستشراقى»، كما تناول عرضاً شيقا للإنتاج الأدبى والفنى وإبداعات الرحالة والفنانين والأدباء الذين تأثروا بالشرق تأثراً وضحت معالمه فيما تركوه من أعمال انطباعية عن زياراتهم لكل من المغرب والشام وتركيا.

وإذا كان مفهوم الاستشراق الفنى ينصرف إلى اعتباره مرحلة من مراحل نزوع الأوربيين إلى بلاد الشرق، وهى بلاد غريبة عليهم، فمعنى هذا أن للاستشراق تاريخا طويلا يبدأ منذ أيام الإغريق والرومان، ويمر بمراحل وحقب تاريخية متتابعة أهمها وأبرزها سقوط القسطنطينية فى أيدى العثمانيين عام ١٤٥٣م، وهى مرحلة يمكن اعتبارها إيذاناً بتسرب المظاهر الشرقية إلى أعماق أوربا.

وتدل الشواهد بوضوح على أن الفنانين الأوربيين قد تأثروا بهذا الحدث، وبدأوا يرسمون فى لوحاتهم الشخصيات التركية بأزيائهم التقليدية من قفاطين وعمائم مرصّعة بالجواهر وبسيوفهم المقوّسة. ومن أشهر تلك الأعمال الفنية اللوحات التى أبدعها الفنان البندقى «جنتيلى بلليني» الذى رحل إلى القسطنطينية ورسم «پورتريها» للسلطان محمد الفاتح، كما تنسب إليه أيضا لوحتان رسم فيهما كلاً من السلطان قايتباى والسلطان الغورى، ولوحة شهيرة أخرى عن استقبال سفير البندقية فى مدينة القاهرة.

وفى خلال القرن السابع عشر تأثر الفنانون الأوربيون ومنهم «رمبرانت» – الذى يعتبر الرائد الحقيقى لفن التصوير الاستشراقى – بالتصاوير المغولية الإسلامية فى الهند، وظهر هذا التأثر فى كثير من أعماله الفنية.

وفى خلال القرن الثامن عشر، ظهرت أواصر العلاقات الودية المتبادلة بين الشرق

والغرب، فقد تزينت بعض قصور الشرق فى أصفهان ببعض اللوحات والزخارف الأوربية، كما عرضت فى قصر ڤرساى مسرحيات عن حكايات تركية، وظهرت بعض أعمال الباليه متضمّنة رقصات ذات طابع تركى، وانتشرت لوحات فنية تصور شخصيات ترتدى الأزياء التركية والأزياء الشرقية بصفة عامة. كذلك فقد شاعت فى أوربا أعمال أدبية تتناول فى مضمونها حكايات شرقية عن الجن والعفاريت وأعمال السحرة والأمراء والسلاطين وحكايات عن الجوارى والقيان والمحظيات.

ومنذ بداية القرن التاسع عشر وظهور كتاب وصف مصر، ازداد تأثر الفنانين والأدباء الأوربيين باللوحات الرائعة التى رسمها فنانو الحملة الفرنسية على مصر، بل ويمكن القول بأن ناپليون بوناپرت وفنانه الأثير «أنطوان چان جرو» هما اللذان وضعا بذرة التيار الاستشراقى فى الفن الفرنسى ليصبح هذا الفن فى خدمة الاستعمار طوال القرن التاسع عشر حتى بلغ أوجه خلال غزوات الجيوش الفرنسية للشمال الأفريقى. وهكذا أصبحت الفترة فيما بين عامى ١٨٤٠ – ١٨٨٠ تمثّل العهد الذهبى للفن الاستشراقى وللفنانين الاستشراقيين الأوربيين.

ومع ذلك فقد لوحظ أن مصادر إلهام الفنانين الأوربيين لم تتجاوز منطقة الشرق الأدنى المحيطة بالبحر المتوسط [مصر وتركيا وسوريا وفلسطين]. وكانت هذه المصادر فى أغلبها إسلامية الطابع. كما لوحظ أيضا أن الاستشراقيين الأوربيين من فنانين تشكيليين وأدباء قد دأبوا على النظر إلى النساء الشرقيات من الوجهة الجنسية، فصوروا المرأة الشرقية عارية لإبراز مفاتنها الجسدية، مثل لوحة الحمام التركى للفنان آنجر وغيرها من اللوحات الأخرى التى صوّرت فيها الجوارى والغوانى والعوالم والغوازى، وبعض هذه اللوحات يسىء فعلاً إلى المرأة الشرقية بأسلوب فظ وخيال مريض.

التصوير الاستشراقى فى الشمال الأفريقى والشام وتركيا

بعكس الحال فى تركيا ومصر والشام، كان من الصعب أن يقوم الرحّالة والفنانون الأوربيون بزيارة بلاد الشمال الأفريقى، فقد كان الأهالى هناك لايرحبّون بدخول المسيحيين إلى بلادهم إلا إذا كانوا فى صحبة القناصل الأوربيين. ولكن بعد أن قام الفرنسيون باحتلال الجزائر عام ١٨٣٠، اكتسب الرحالة والفنانون الفرنسيون حرية التجول فى بلاد الشمال الأفريقى، ومنهم الفنان الشهير «أوچين ديلاكروا» الذى تجول فى ربوع الجزائر والمغرب، ورسم لوحته المشهورة «نساء الجزائر فى دورهن» عام ١٨٣٤، كما رسم مجموعة أخرى من اللوحات صور فيها البيوت البيضاء وشرفاتها، وأسواق مدينة فاس، واحتفالات مولد النبى، وسباق الخيل، وحفلات العرس، وسلطان مراكش، وصيد النمر، والممثلين والمهرجين، والمحظيات، ونساء الطبقة العليا وهن يرفلن فى ملابسهن الحريرية ويتزينّ بحليّهن الذهبية.

ثم ازدهر التصوير الاستشراقى الفرنسى على أيدى الفنانيْن الفرنسيين «تيودور شاسيرو» و«أوچين فرومانتان» اللذين يأخذان مكان الصدارة فى الاستشراق الفرنسى.

أما بالنسبة لسوريا وبلاد الشام، ففى بداية القرن التاسع عشر كان من العسير على الأجانب الدخول إليها إلاّ إذا تنكروا فى أزياء عربية أو أزياء شرقية، مثلما فعل «سير ريتشارد بيرتون» الذى استطاع التسلل لزيارة مكة والمدينة المنوّرة متنكراً فى ثياب شرقية قبل أن يصبح قنصلاً لبريطانيا فى مدينة دمشق.

ومن المعروف أيضا أن «إدوار وليم لين» قام بزيارة العديد من البلاد السورية ووصفها. ثم توالت بعد ذلك زيارات العديد من الرسامين الإنجليز وعلى رأسهم «وليم بارتليت» الذى رسم لوحات بديعة تصور أطلال تدمر وآثار بعلبك ولوحات أخرى تعبر عن معالم سوريا ولبنان وفلسطين.

ولأن فلسطين تعتبر من الأراضى المقدسة لمسيحيّى الغرب، فقد زارها العديد من الرحالة والأدباء والفنانين، ومنهم «داڤيد روبرتس» الذى رسم لوحات للمساجد والمبانى والكنائس والأماكن الدينية المذكورة فى الكتاب المقدس. كما رسم الفنانون الأوربيون عديداً من اللوحات الأخرى صوروا فيها معالم القدس ويافا ودمشق وبيروت.

وكانت تركيا – وبالذات مدينة استانبول – محط أنظار الكثيرين من الرحالة والأدباء والفنانين الأوربيين الاستشراقيين، منهم السويدى «دوسون» الذى كان يعمل سكرتيراً لسفير السويد فى استانبول، ومن الانجليز «چون فردريك لويس» و «وليم بارتليت» والمعمارى «توماس آلوم».. ومن الفرنسيين الاستشراقيين «جابرييل ألكسندر ديكان»، ومن الإيطاليين الاستشراقيين «أدولف مونتيشيللى» و«ألبرتو پازينى» و«هرمان كورّودى» و«چوزيپى أوريللى» ومجموعة أخرى من الفنانين الألمان والنمساويين.

ومن الملاحظ على هؤلاء الاستشراقيين الأوربيين بصفة عامة، أنهم ركّزوا أعمالهم الفنية على تصوير المعالم العامة لمدينة استانبول، فرسموا مقاهيها ومتاجرها ومتنزهاتها وجوامعها وأحياءها وضواحيها وقصورها واحتفالاتها الدينية وحماماتها وحلقات الذكر التى يعقدها الدراويش. كما أن الأدباء من هؤلاء الاستشراقيين وصفوا تركيا واستانبول وصفاً دقيقا سواء من جانب المادحين أو من جانب القادحين. وقد تأثر بعض الفنانين الأتراك، ومنهم عثمان حمدى بك، بهذه الاتجاهات الاستشراقية فى أعمالهم الفنية.

ولم يكن من الغريب أن يجد فن التصوير الاستشراقى سوقاً رائجة فى أوربا خصوصاً من جانب البورجوازيين الأثرياء ولدى المعارض الفنية فى معظم أنحاء القارة.

ويقول بعض نقاد الفن فى تبرير هذا الرواج إن معظم هذه الصور الاستشراقية كانت تُرضى غرور الزبائن الأوربيين وتدخل فى روعهم الإحساس بأنهم جنس أرقى من الشرقيين.

خصوصاً بالنسبة للوحات التى تصور مشاهد القتال والمعارك الحربية التى شنّها الأوربيون ضد الشرقيين، واللوحات التى تصور مشاهد الحريم والجوارى والإماء التى كانت تثير شهوات الفرنسيين وتلهب مشاعر الإنجليز.

كذلك فقد انتشر الأدب الاستشراقى فى أوربا بعد ترجمة «ألف ليلة وليلة» وصدور أعمال أدبية كثيرة مستلهمة من الأجواء الشرقية. ومن أهمها رواية «آزياديه» التى كتبها «بيير لوتى» صاحب كتاب «موت فيله» الذى أشرنا إليه فى عرضنا للمجلد الأول، وتدور أحداث هذه الرواية حول غرام المؤلف بفتاة تركية أشار إليها باسم «آزياديه» وكان اسمها الحقيقى خديجه.

ويمكن القول إن التصوير الاستشراقى والأدب الاستشراقى يعتبران لونين من ألوان التيار الرومانسى الذى ساد فى أوربا وتعاظمت سيادته فى بدايات القرن التاسع عشر. وقد تأثرت الموسيقى الأوربية أيضا بالتيار الرومانسى، كما تأثر الموسيقيون الأوربيون بالفنون والآداب الاستشراقية، فألفوا أعمالاً رائعة يمكن وصفها بأنها موسيقى استشراقية. منها على سبيل المثال أوبرا «اختطاف من السراى» لموتسارت، الذى استوحى أيضا لحن موشّح «لمّا بدا يتثنّى» فظهر أثره فى الحركة الثالثة من سيمفونيته رقم (٤٠). وكذلك فقد ظهرت أعمال موسيقية استشراقية مثل: «الفتاة الإيطالية فى الجزائر» لروسينى، و«خليفة بغداد» لبوالديو، و«نابوكو» [نبوخذنصر الكلدانى] لڤردى، و«الأميرة رخ» لڤيلسيان داڤيد، و«أوبرا رسلان ولودميلا» لجلينكا، وموسيقى الرقصات الشرقية فى باليه «كسارة البندق» لتشايكوڤسكى، و«أوبرا ملكة سبأ» لجونو، وباليه «شهر زاد» لكورساكوڤ، و«شمشون ودليلة» لسان صانس الذى ظهر أيضا تأثره بالألحان النوبية فى «كونشيرتو البيانو».

ولاشك فى أن مصر فى خلال القرن التاسع عشر كانت أكبر ساحة تصوير استهوت الفنانين الأوربيين بما تحفل به من مناظر طبيعية خلابة، ومن آثار فرعونية وإسلامية، ومن حياة اجتماعة ذات طابع شرقى جذاب. ولذلك فلم يكن من الغريب أن يتوافد إليها مجموعات تلو مجموعات من الرحالة والأدباء والفنانين الأوربيين من سويسريين ونمساويين وإيطاليين وأسبان وألمان وفرنسيين وإنجليز، وصفوا مصر وصوروا معالمها فى عشرات من الأعمال الأدبية ومئات من اللوحات الفنية. ووصفوا القاهرة بأنها فردوس المصورين، وبها وحدها موضوعات للوحات فنية يمكن أن تشغل جدران أكاديمية الفنون بأكملها.

وإذا كان هذا هو حال الرحّالة والأدباء والفنانين الذى شدّوا الرحال إلى بلاد الشرق، وأبدعوا ما أنتجوه من أعمال رأوها رؤية العين، فقد كان هناك فنانون أوربيون كثيرون لم تتح لهم زيارة أى بلد من بلاد الشرق، ومع ذلك فقد أطلقوا العنان لخيالاتهم وتصوّراتهم الشخصية، فرسموا العديد من لوحات التصوير الاستشراقى، مسترشدين بانطباعاتهم وتأثرهم بلوحات فنانين سابقين، وبأوصاف الرحّالة والأدباء، وبالصور الفوتوجرافية التى التقطت للمعالم الشرقية بعد اختراع الكاميرا والتصوير الفوتوجرافى.

التصوير الفوتوجرافى

اخترع التصوير الفوتوجرافى عام ١٨٣٩ على أيدى الفرنسيين «نيسيفور نيپسى» و«چاك مانديه داجير» فكان فتحاً عظيماً فى عالم الفنون، كما كانت له آثار لا حد لها فى التسجيل العلمى للآثار المصرية، وخاصة فى تسجيل الكتابات الهيروجليفية، فقد نالت مصر – من بين كل دول البحر المتوسط – قصب السبق الأول فى ميدان التصوير الفوتوجرافى الآركيولوچى، وذلك خلال العشرين سنة الأولى من عمر هذا الفن الجديد، فظفرت بما لم تظفر به أثينا وروما واستانبول.

أما أول الفنانين والكتاب الذين استخدموا فن التصوير الفوتوجرافى فى مصر، فهم من الفرنسيين، وهم على وجه التحديد: «أوراس ڤرنيه» و«چيرار ده نرڤال» و«مكسيم دوكان». وفى بداية الأمر كان التصوير الفوتوجرافى هدفاً فنياً فى حد ذاته، ثم تحول فيما بعد إلى وسيلة علمية للتسجيل استخدمها علماء الآثار الأوربيون، وخصوصاً العلماء الفرنسيون والإنجليز.

وفى خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، التقطت مجموعة كبيرة جدا من الصور الفوتوجرافة للمعالم المصرية والآثار المصرية فى مناطق القاهرة والجيزة والأسكندرية وبورسعيد والأقصر وأسوان، أهمها تلك الصور التى سجّلت شارع القلعة وذهبية النيل وقصر محمد على بشبرا وسراى اسماعيل باشا بالزمالك وقلعة القاهرة وشجرة العذراء بالمطرية وميدان القناصل بالأسكندرية وحفل افتتاح قناة السويس ومدخل القناة ببورسعيد وترعة المياه العذبة بالإسماعيلية ومعابد ومسلات الأقصر ومعبد فيله بأسوان وكوبرى قصر النيل بالقاهرة.



كم هو حافل هذا الكتاب الجميل فى مجلّديه بكتابات وتصاوير تثير فى النفس شعورا بالغا بالطرافة واستلهام سخرية القارئ إذا أعمل تأمله فيما يقرأ ويطالع. هذان دبلوماسيان – القنصل الفرنسى ونظيره البريطانى – يذهب سير «فردريك هنيكر» إلى حد القول فى كتابه «ملاحظات خلال رحلة إلى مصر» الذى أصدره فى بدايات القرن التاسع عشر: «إن طيبة / الأقصر بكاملها أصبحت ممتلكات خاصة لهذين القنصلين»!، مما يثير سخرية القارئ اليوم – ولاشك – أحدهما وهو القنصل البريطانى «هنرى صولت» وهو يمارس اللصوصية الإجرامية ويثرى ثراء فاحشا من سرقة ونهب الآثار المصرية المختلفة وبيعها إلى المتاحف الأوربية وهواة إقتناء التحف!، وأداته فى السرقة أفّاق إيطالى يدعى «چيوڤانى بلزونى» ينقب للقنصل عن الآثار فى شتى أنحاء مصر، فيدمر من آثارها بجهله أكثر مما يكشف، بل يستخدم المومياوات كمقاعد حتى تتحطم!، أو يستخدم بعضها وقودا للإضاءة وطهو الطعام!، إن الإنزعاج لما فعل هذا الأفّاق بآثارنا يرافقه تخيّل للقنصل صاحب المنصب الدبلوماسى الرفيع هذا وهو لا عمل له فى الواقع إلا السرقة!.

وهل يمكن لقارئ اليوم أن يتأمل فى هذا الذى كتبه بعض من هؤلاء الغرباء عن أوجه النقص فى تنظيم المرافق العامة بالقاهرة فى ذلك الزمان، وسوء الأحوال فى الأحياء والشوارع والحوارى من حيث القذارة والفوضى.. هل يمكن لهذا القارئ إلا أن يتذكر ما قرأ وشاهد فى بعض الأفلام السينمائية عن المناطق القديمة فى معظم العواصم الأوربية وقد شهدت فى مراحل تاريخية معروفة كل مابغاه هؤلاء على مناطق القاهرة القديمة!، وروايات «تشارلز ديكنز» لاتغيب وقائعها وأوصافها للخرابات والمناطق القذرة فى لندن!.

وهل يتصور قارئ عاقل أن كاتبا مثل «كنجليك» – الذى جاء إلى القاهرة فى وقت انتشر فيه وباء الطاعون – على فطرة إنسانية سليمة وروح حانية وهو يذكر فى كتابه الذى وضعه عن رحلته هذه بعنوان «إيوثن» – وهى كلمة يونانية معناها: من الفجر المبكر / أو من الشرق – أنه نجح فى تجنّب ملامسة أحد فى القاهرة!، وكانت تسليته أن يحسّ بالفرحة إذا تجنّب، والغصّة إذا لامس!، ثم راح يسخر فى كتابه من جنازات الموتى والمقابر والقمامة واحتفالات المصريين بعيد الأضحى، واختلاط الأحزان بالأفراح على الرغم من إنتشار الوباء!، إن القارئ يتملّكه الشعور بالسخرية من هذا القصور فى تفكير «كنجليك» !، فالطاعون ليس وقفا على مصر فقد عاصرته أوربا وشهدته من قبل!، ثم هذا الخليط من أحزان المصريين وأفراحهم على الرغم من إنتشار الوباء لهو تعبير عن إرادة الحياة والإستمرار عند المصريين رغم المحن!.



وهذا فيلسوف مستشرق آخر هو «رينان» يصف المصريين بأنهم قوم قد تجردوا من الشاعرية والقدرة على الإبداع، بل ومن التقوى والورع، ثم أنه شعب سطحى النظرة مغلق التفكير فقير الحال جاهل بأحوال بلاده!، فنكتشف أن هذا الفيلسوف لم يملك النظرة الثاقبة المتأملة فى حقيقة المصريين الذين أبدعوا ما أبدعوا خلال تاريخهم الطويل!، بل هو لاينصف نفسه بفهم أن مانعاه على المصريين من مظاهر جهل أو تخلّف يعود إلى استعمار قومه الأوربيين لوطن المصريين!، لم يلاحظ «رينان» هذا سمة الشجن المصرى، لكنه نفى عنهم الشاعرية!، هذه الشاعرية التى رآها بادية فى قومه الفرنسيين على عهد تلذّذهم واستمتاعهم بمشاهدة آلة الإعدام «الجيلوتين» وهى تفصل الرؤوس عن الأبدان لتنفجر بحور الدماء!، وسط صفير وتهليل الرعاع والأوباش يوم كان الإرهاب الأسود يسود فرنسا!.



ومن بين شرذمة النفعيين الانتهازيين الذين زحفوا على مصر ينفرد الكاتب الجاحد «شارل إدمون» بتأليف رواية أطلق عليها اسم «زفيران كاظاڤان» يقصد بها شخصية «سليمان

باشا الفرنساوى» صاحب الفضل فى إنشاء وتنظيم الجيش المصرى والذى جعل منه قوة عسكرية ضاربة - تحت قيادة ابراهيم باشا - تهدد الآستانة نفسها. ومن الغريب أن سليمان باشا المقصود بتلك الرواية هو الذى أكرم وفادة هذا الأديب الأفّاق إلى مصر، ولكنه لم يحفظ الجميل، وردّ على الخير بالشر، وصور سليمان باشا فى شخصية قميئة حاك حولها وقائع هزلية.

ومن الكتاب الانجليز المتعصّبين الذين أسفروا فى كتاباتهم عن وجههم الاستعمارى القبيح «وور بيرتون». وكان كتابه «الهلال والصليب» مليئاً بالتعالى والغطرسة، ووصف فيه نساء الشرق بالشهوانية، وكشف فيه عن أطماعه الاستعمارية وازدرائه للشرقيين بأسلوب يخلو تماماً من الدقة والانصاف، وأكّد أنه لا خلاص لمصر إلا إذا وقعت تحت سيطرة الانجليز.



ومن هؤلاء الكتاب أيضا «وليم ثاكرى» الذى زار مصر عام ١٨٤٦، وكان رئيسا لتحرير مجلة «پانش» الإنجليزية، وهى مجلة فكاهية ساخرة، لذلك فقد كانت كتاباته عن مصر مليئة بالسخرية من شقاء المصريين، والسخرية من رفاق رحلته الذين أبدوا إعجابهم بالأهرام، كما سخر من ركوب الحمير باعتباره من الأمور المشينة، وسخر من ناپليون وأظهر شماتته فى فشل الفرنسيين فى حملتهم على مصر، ووصف بازدراء الآثار المصرية، كما وصف جامع محمد على بالابتذال.

واختص حكم محمد على لمصر بكل ألوان السخرية، واتهمه بأنه لجأ إلى أساليب المماليك المتعسّفة نفسها لدعم حكمه وسلطاته معتمداً على الجنود الأرناؤوط الذين كانوا أكثر قسوة من المماليك وأغلظ قلوباً. ويدّعى «ثاكرى» أنه شاهد عملية إعدام جندى أرناؤوطى كان قد افتتن بجمال امرأة مصرية تسير فى الشارع فطاردها ليغتصبها، ولكنها هربت منه ولجأت إلى مركز الشرطة، فتتبعها إلى داخل المركز وأمسك بها، وعندما حاول أحد الجنود منعه، أخرج الأرناؤوطى سلاحه وأطلق الرصاص على الجندى فقتله ثم قتل ثلاثة من رجال الشرطة الآخرين. وعندما سيق هذا الأرناؤوطى القاتل إلى ساحة إعدامه علنا، ظل يقاوم حتى تم فصل رأسه وتدفّقت دماؤه على أرض الشارع، وعندئذ تقدمت امرأة عاقر ولطخت وجهها بالدم المراق ظناً منها أن هذه الطريقة تساعدها على الإنجاب، فاغتاظ جندى أرناؤوطى آخر من تلك المرأة فأطلق عليها الرصاص لتختلط دماؤها بدماء الجندى الذى تم إعدامه، فألقى القبض على هذا الجندى وتم إعدامه فوراً.. وكأن مصر كانت تعيش فى مجزرة!

[الصفحة المقابلة والتالية لها:]

(١) چون فريدريك لويس، وجبة الغذاء في صحن الدار، ١٨٧٥، جاليرى أوين إدجار، لندن.

(٢) خوان خيمينيز مارتن، في الحريم، متحف داهش، نيويورك.





ويحكى ثاكرى قصة دموية أخرى عن جندى أرناؤوطى كان يفاصل فى ثمن شراء بطيخة، فرفض البائع الثمن الذى عرضه الجندى، فأخرج الجندى سيفه من غمده وفصل رأس البائع عن جسده. [وربما يكون قد وضعها بين البطيخ!].

ومن الكتّاب المشهورين الذين زاروا مصر فى تلك الفترة الأديب الروائى الأمريكى الساخر «مارك توين» مؤلف الروايتين الشهيرتين «مغامرات توم سوير» و«مغامرات هكلبرى فين». ومن المعروف أن أسلوب هذا الأديب يتميّز بقدرة فائقة على النقد الاجتماعى الساخر، وإن كان نقده أقرب ما يكون إلى الهدم منه إلى البناء.

وكتب «مارك توين» عن الشرق بسخرية شديدة، ولم تفلت مصر ولا المصريون من سخريته، فهو يقول عن بلاد الشرق متهكماً: «كلما فكّرت فى مدى ما خدعتنى كتب الرحلات إلى الشرق وَسْوَسَتْ إلىّ نفسى أن ألتهم سائحاً فى إفطارى.. ولست أجد الآن فى النرجيلة والدراويش والقهوة المعطّرة والحمام التركى وكل تلك الأشيياء التى اجتذبتنى منذ طفولتى وآمنت بها ببراءة ودون استرابة إلاّ أقصى ما فى الدنيا من زيف وإثارة للتقزز.. ولقد اختفت أسواق الرقيق الكبرى التى طالما قرأنا عنها حيث كانت تنزع ثياب الصبايا اليافعات للكشف عن مفاتنهن أو مثالبهن وكأنهن الخيل فى السوق».

كما كتب ساخراً بالسّماح بتعدّد الزوجات بين الشرقيين.. وسخر أيضا بذلك الشاب المصرى الذى عرض عليه أن يتسلق الهرم الأكبر فى تسع دقائق مقابل دولار واحد، فرحّب «مارك توين» بهذا العرض أملاً فى أن يسقط الشاب من قمة الهرم حتى يتخلّص السياح من مضايقته لهم!

وعلينا ألا نغضب كثيراً من سخرية «مارك توين» اللاذعة، فهذا هو طبعه وديدنه الذى حاز به شهرته العالمية كأديب ساخر تناول بأسلوبه المتهكم كل موضوع كتب فيه، فقد سخر بالأمريكيين من شعبه وبالحكومة الأمريكية والجيش الأمريكى والشرطة الأمريكية، كما سخر بالإنجليز وبكل الشعوب الأوربية وغير الأوربية فى البلاد التى زارها، كما سخر بالكنيسة والله، بل وسخر بنفسه أيضا.



ومن الشخصيات التى اجتذبتنى وعرضها الدكتور ثروت عكاشة فى كتابه شخصية الأديب الفرنسى «جوستاف فلوبير» هذا الأديب الذائع الصيت لمصر، نظراً لما عرف عنه واشتهر به من خيال جامح مشبوب، وشبق لاحد له بالعهر والعاهرات، وإصرار على النظر إلى الأمور من وجهة نظر جنسية. وكان «فلوبير» ذا شارب كثيف يغطى فمه، ولذلك فقد أطلق عليه المصريون اسم «أبوشنب»، أما صديقه «دوكان» الذى رافقه فى زيارته فقد كان نحيل الجسم ضامر الكتفين، فأطلق عله المصريون اسم «أبوكتاف». وقام هذان الصديقان بالتجوّل فى القاهرة ثم رحلا إلى

الصعيد لزيارة بلاد النوبة وأبوسمبل وأسوان وإسنا وإدفو، وسجل كل منهما انطباعاته عن هذه الرحلة بطريقته الخاصة. وكان «دوكان» يحمل معه كاميرا فوتوجرافية التقط بها صوراً للمعابد تعتبر أول تسجيل فوتوجرافى للآثار المصرية قبل أن تزاح عنها الرمال.

وكان «فلوبير» مبهوراً بالنيل وبالطبيعة المصرية فوصف تلك الرحلة إلى الصعيد على ظهر مركب شراعى تتهادى على سطح المياه على أنغام الناى وإيقاعات الدربكة. ووصف عاصفة الخماسين التى هبّت عليهم أثناء الرحلة فأصبحت المركب تدور حول نفسها وعشّشت الرمال فى عيون الصديقين وبين أسنانهما وغطّت وجهيهما بالغبار حتى تعذّر تمييز ملامح أحدهما عن الآخر.

وعندما وصل المركب إلى إسنا قرر الصديقان زيارة الغانية الشهيرة «كوتشوك هانم» التى كانت معروفة أيضا باسم «الأميرة الصغيرة». وكان محمد على قد أصدر فرماناً فى عام ١٨٣٤ بطرد كل العاهرات من القاهرة وترحيلهن إلى إسنا وقنا وأسوان. وأسهب «جوستاف فلوبير» فى وصف تلك الليلة الحمراء التى قضاها فى أحضان «كوتشوك هانم» بما عُرف عنه من نزق وشبق. وكان من الواضح أن هذه الغانية قد أثّرت فى خياله تأثيراً شديداً لدرجة يبدو معها أن شخصية «كوتشوك هانم» هذه هى النموذج الأصلى الذى شكّل «فلوبير» على غراره الشخصيات النسائية فى بعض رواياته الأدبية الشهيرة التى كتبها فيما بعد مثل روايتى «سالامبو» و«سالومى».

والسمة الغالبة فى معظم الأعمال الأدبية التى كتبها «جوستاف فلوبير» سواء فى مجالات الرواية أو القصة القصيرة أو الرسائل هى الانغماس فى خيالات وتهويمات جنسية واضحة وفاضحة فى أغلب الأحيان، إن لم يكن فى كل الأحيان. وإذا لم يجد بين الصور والموضوعات التى تطرأ بذهنه مايستطيع أن يصفها بخياله الجنسى وشبقه وانحلاله فإنه يختلق هذه الموضوعات ويتناولها بخياله المنحرف.. خيال فنان متيّم بالدعارة والعهر والعاهرات إلى درجة الهلوسة. فهل نتصور مثلا أن «فلوبير» هذا نسب هرم «منكاورع» بالجيزة إلى «رادوبيس» العاهرة اليونانية القديمة، وادّعى أنها شيّدت هذا الهرم من الأموال التى أغدقها عليها زبائنها والمغرمون بها؟!.. إن تلفيق هذه الرواية الكاذبة يعود أصلاً إلى ماكان يتصف به هذا الأديب من خيال مريض وشهوانية فاضحة وولع بسير العاهرات المعاصرات وعاهرات التاريخ القديم، وهو الذى قال فى إحدى رسائله: «أحب الدعارة ذاتها بغض النظر عما فيها من متعة جسدية».. وقال فى رسالة أخرى: «لكم أتمنى أن أتخلى عن نساء العالم جميعاً فى سبيل أن أضم إلىّ مومياء كليوپاترا!».

حتى النقوش الفرعونية الأثرية لم تسلم من تفسيره الجنسى، فهو لم ير فى صور المرأة المصرية القديمة بثيابها الشفافة إلا إيحاءات جنسية بذيئة نابعة من عشقه النهم للإباحية.

وبهذا الخيال المريض المنحرف يدّعى «فلوبير» أنه شاهد أثناء تجوّله فى مدينة القاهرة مشهداً مثيراً قام به أحد المهرّجين.. فقد كان هذا المهرّج يسير فى السوق وأعجبته امرأة، فجذبها

إلى أحد الحوانيت وأضجعها على طاولته ثم أتاها أمام الجمهور، وادّعى «فلوبير» أن صاحب الحانوت ظل على هدوئه يتابع تدخين أرجيلته دون أن يلقى بالاً لما يحدث أمامه!. كما يدّعى أيضا أنه شاهد أحد المجاذيب يمشى عارياً فى أحد شوارع القاهرة، ثم وقف هذا المجذوب ليتبول فى عرض الشارع، وعندئذ هرعت إحدى النساء العقيمات لتتبرك بالبول أملاً فى الإنجاب!..
ولعل أبلغ دليل على أن مثل هذه المشاهد كانت من الافتراءات التى صوّرها الخيال المريض لهذا الكاتب، ماعرف عن الشعب المصرى من حياء فطرى، ولو كان مشهد المهرج قد حدث حقيقة لما وقف الجمهور ليتفرج، بل كان من المؤكد أن هذا الجمهور كان سيفتك بالمهرّج ويقتله.

ومن شدّة ولع هذا الأديب الفرنسى برؤية المشاهد من زاويته الخاصة فقد كتب يقول: «ما أشبه فضلات الطير التى تلطّخ الآثار والمبانى فى مصر بالطحالب التى تغشّى مبانى أوربا، فهذه وتلك مظهر لاحتجاج الطبيعة إلى مايشيّده الإنسان من مبان».. وعندما قام برحلته من قنا إلى القصير عن طريق الصحراء الشرقية، وصف ماكان يعانيه من شدّة الحر، وما أن وصل إلى شاطىء البحر الأحمر حتى ألقى بنفسه فى الماء ووصف هذا المشهد بقوله: «حين أصبحت فى أحضان الماء، استرخيت وكأنى أرقد فوق آلاف من النهود الرجراجة التى تدغدغ جسدى!».. فيا له من أديب لايرى الدنيا إلا من خلال العهر الجنسى وفضلات الطيور وبول البشر!

أين هذا الذى اختلقه خيال «فلوبير» فنفى به عن المصريين عامة صفة الحياء وخفر نساءهم!، واللواتى يمكن أن تطرح إحداهن على طاولة ليغتصب عرضها وصاحب المتجر لا يأبه بما يجرى!، أين هذا من هذه اللوحة الفنية البديعة التى رسمها الفنان السويسرى المصور «مارك جبرييل شارل جلبير» الذى وفد على مصر عام ١٨٣٦ وجعل عنوانها «خفر المصريات»، وقد رسم فيها فتاة مصرية عارية تماما، لكنها فزعة تخفى وجهها بقطعة من القماش وقد باغتها من رآها فجأة، وقد هداها ذكاء فطرى وخفر طبيعى إلى أن إخفاء الوجه هو الشاهد الوحيد عليها لتترك باقى جسدها وعورتها اللذين يمكن أن يكونا لأى فتاة مثلها!.

وهل يمكن لعارف بسماحة المصريين وطيبتهم أن يصدق هذا الذى ذهب به الخيال إلى حد تصوير المصريين على أنهم يطيحون برقاب بعضهم فى الشوارع لخلاف على سعر بطيخة!، وإذا كان ذلك كذلك فكيف جاس هؤلاء الغرباء من الكتاب والفنانين فى كل أنحاء مصر، وبعضهم أقام فيها الشهور والأعوام دون أن ترد سيرة لرأس أحدهم وقد أطاح بها أحد هؤلاء المصريين الذين يقطعون الرؤوس الآدمية كما يقطعون البطيخ فى حقولهم!.

وعندما نطالع كتابات ولوحات جمهرة من هؤلاء الغرباء وقد التزموا الصدق والفطرة السليمة، ولم يحملوا كراهية لمصر الشعب والأرض، فأنصفوها وأنصفوا ناسها. هل يصعب علينا الوقوع على هذا النقيض المغرض الذى كتبه أو صوّره نفر من المغرضين الغرباء الذين حملوا لمصر والشرق عامة كل هذه البغضاء، التى لم ينج منها قطر شرقى. فهذا «شاتوبريان» يصف مدينة استنبول التركية

والحياة فيها بالإساءة البالغة حين يذكر فى كتابه «رحلة من باريس إلى أورشليم» مانصّه: «المقابر بلا أسوار تحجبها فأنت تشاهدها من أى موقع ترتاده، تظلّها أشجار الصنوبر الكثيفة حيث يعشّش اليمام بين أغصانها، فينعم في تلك البقعة بما ينعم به الموتى من سلام..... وترى فى مواقع مختلفة من المدينة مبان عتيقة لاتتوافق وأسلوب الناس فى الحياة، أو مع طرز المبانى العصرية من حولها، لقد اختفت سمات البهجة فى المدينة حيث لاتصادف مخلوقا يبدو سعيدا. أنت فى أستنبول لست بين شعب يعيش، بل بين قطيع من الغنم يملك «الإمام» مقوده، ويتولى جنود «الإنكشارية» الإجهاز عليه، ولا متعة للقوم إلا فى المجون، ولاجزاء ينتظرهم غير الموت، وقد تستمع حينا لأنغام عود يتسلّل إليك حزينا خافتا من أحد المقاهى، حيث ترى الصِّبية على حال من القذارة لاتوصف، يرقصون رقصة مخزية لاتليق، بل هى بالفتيات أوْلى، بين أيدى رواد جالسين فى حلقات حول الموائد كالقرود» !

فهل كانت هذه استنبول بالفعل كما كتب عنها «شاتوبريان» عندما زارها؟! وألا يأتى هذا ضمن حلقات متصلة من الكراهية والتعالى لاتخطئه العين ولايخفى على العقل سواء كان بعض الغرباء يكتبون عن القاهرة أو استنبول!.

إن التعليق والمناقشة لكل مازخر به هذا الكتاب من كتابات وتصاوير الغرباء الذين وفدوا على مصر وغيرها من بلدان الشرق فى القرن التاسع عشر لايتسع لهما هذا المقال على سبيل الحصر، ويكفينا هنا أن نسجّل هذا التباين الواضح بين كتابات صدرت عن أرواح محبّة وأخرى كارهة لمصر والشرق عامة!، هذا رأى فى صعيد مصر جنة عدن وآخر صوّر القاهرة «مزبلة» !، آخر كتب عن سماحة شعب مصر والأرض التى تتعايش فيها مختلف العقائد والملل والأجناس، ونقيضه الذى جرّد شعب مصر من الشاعرية ورماه بالاستكانة وتجاهل طيبة هذا الشعب ووداعته!، وأحدهم يسجّل على بعض مواطنيه الأوربيين سرقة آثار وتراث الشعب المصرى، وغريب ضمن الغرباء يرى فى مصر مجرد غنيمة لابد من ظفر أوربا بها ضمن منظومتها من المستعمرات!، وهذه عين غريب لاتقع إلا على العاهرات فى عاصمة مصر أو صعيدها، لكن هناك صاحب العين التى تلتقط مواضع الجمال فى الصبايا وهن يملأن جرار الماء!، وهذا غريب آخر يعيش قصة حب فى غربته فيسجلها قصة حب خالدة تبقى من درر الأدب، أما الذى فى قلبه مرض فقد تجوّل فى مصر بنصفه الأسفل فقط!.

إن هذا التباين الشديد يكتشفه كل قارئ فطن لهذا الكتاب، ماذا قال عنا الغرباء، وما الذى ألهب خيالاتهم فصوّروه، وبضدّها تتمايز الأشياء.

تجليات شعريّة فى الترجمة العربية

لأعمال أوڤيد الكبرى: «فن الهوى» و«مسخ الكائنات»

محمد إبراهيم أبوسنة

فى إطار المشروع التنويرى الذى وضع خطّته وأسّسه واضطلع به الدكتور «ثروت عكاشة» وارتكز على الغوص والإبحار فى المياه الدافئة لأعالى البحار الثقافية ومحاولة الإمساك بجوهر الفن الإنسانى من موسيقى ورسم وشعر ومسرح تجىء هذه الترجمة المتألقة بالشاعرية الفياضة للأعمال الكبرى للشاعر الرومانى پوبليوس أوڤيديوس ناسو حيث عكف على نقل كتابىْ «فن الهوى» و«مسخ الكائنات» إلى لغة عربية مشرقة تثير بعد الإعجاب التساؤل عن كنه الترجمة وحقيقتها وهل هى النقل الحرفى التسجيلى للمعانى التى تضمّنها نص لغوى إلى نص لغوى آخر؟.

إن ما قام به الدكتور عكاشة يتجاوز ذلك إلى لون من الإبداع يتّسق وطبيعة النص المنقول. «ففن الهوى ومسخ الكائنات» كتابان شعريان فى لغتهما الأصلية وقد اعتمد فى ترجمته لكتاب «فن الهوى» على النسخة الإنجليزية التى ترجمها وحققها ج. هـ. موزلى عام ١٩٦٢ كما استعان بالترجمة التى قام بها ج. لويس ماى ١٩٥٩ وكذلك بالترجمة المنظومة التى قام بها ب. ب. مور سنة ١٩٦٧ والترجمة التى أداها إيجان ده جرل فى القرن التاسع عشر. وهكذا نرى الدكتور عكاشة اتساقا مع منهجه فى العمل قد تحرّى الوصول إلى نماذج متنوّعة تتيح المفاضلة ولا أقول المقارنة بين الترجمات المختلفة لأن نزعته الفنية الإبداعية لاتقوم على مجرد الدراسة للفروق اللفظية أو الأساليب والتراكيب اللغوية بطريقة علمية منهجية وإنما يعتمد كذلك على الذوق والحساسية لاختيار اللفظ المناسب والبنية الفنية التى تعكس روحه ونمط شخصيته ووجدانه وطريقته فى التعامل مع الأساليب البلاغية المختلفة. والإنجاز الذى قام به المترجم يعتمد على إظهار التجلّيات الشعرية فى النصوص وكأنه يقوم بعملية إعادة خلق هذه النصوص فى وعيه العميق. ولكى تتكامل فى عمله نزعته الفنية فقد اختار عددا من روائع اللوحات المصورة لفنانين عالميين تأثروا بأعمال أوڤيد وجاء هذا التراسل بين اللوحة والشعر بمثابة تناغم يعكس روح أوڤيد وجوهر عمله كما يحمل نبض المترجم وولعه بالشعر والفن والتاريخ والأساطير القديمة..

لقد قدّم الدكتور عكاشة كتابيه «فن الهوى» و«مسخ الكائنات» بعرض لم يقتصر على الجوانب التاريخية والشعرية لحياة أوڤيد وأعماله بل تجاوز ذلك إلى لون من التحليل الفكرى وربما الأخلاقى الذى يسعى إلى الدفاع عن هذا الشاعر إزاء اتهامه من قبل السلطة القيصرية

بإفساد أخلاق الشباب فى عصره.. ولقد جاء تحليله مجسّدا لنزعته هو الأخلاقية أكثر من تجسيده لحقيقة عمل أوڤيد الذى لم يأل جهدا فى التعبير عن هدفه بتيسير السبل للشباب والشابات للوصول إلى أعظم متع الحب بل إنه قد قال صراحة إن هذه «الخطط الغرامية» التى يطرحها على معاصريه تعتمد على تجربته الذاتية حيث يقول فى مطلع الكتاب الأول من فن الهوى «تجربتي هى مصدر إلهامي.. فانصتوا لشاعر عركته الحياة، ينبض قصيده صدقا. ناشدتك ياڤينوس يا أم ربّ الهوى العون على ما أنا مُقْدم عليه». أما دعوته للحرائر بالابتعاد عن شعره فلأنه يخشى لعناتهن.. وأوڤيد يتباهى بالعمل الذى يقوم به وهو بسط الوسائل بطريقة شعرية فجعل فن الهوى ممكنا ومتاحا لأهل روما الذين فتنتهم القوة وأغواهم الترف، فكأن كتاب «فن الهوى» هو استكمال لأدوات الترف الرومانى ووضع القواعد المثالية للاستمتاع بالحياة فى مجتمع سيطرت عليه القوة التى وفّرت لحكامه ومواطنيه ثروات هائلة جلبتها الحروب القاسية الضروس.. لنقل إن فن الهوى يمثّل ملمحا من المنظومة الفنية والثقافية التى كان لابد لها أن تعكس طبيعة الحياة فى هذا المجتمع الرومانى وفى أزهى عصور ازدهاره وهو عصر أغسطس فى الفترة التى أكمل فيها الشعراء الأوغسطيون أعمالهم ما بين عامى ٢٧ قبل الميلاد حتى سنة ١٤ ميلادية.



«أوڤيد» سيرة موجزة

ولد الشاعر الرومانى «أوڤيد» فى مدينة سولمونه فى عام ٤٣ قبل الميلاد وقد وجد «أوڤيد» فى العصر الأوغسطى الذى كان عصر نهضة وازدهار ما يلائم روحه المولعة بالمرح والبهجة وكان قد تلقّى تعليما يؤهّله لارتقاء المناصب المرموقة كما كان والده يتمنّى، حتى ليعبّر عن سعادته بهذا العصر الذى ولد فى ظلاله فيقول «فليسعد غيرى بأن يجترّ ذكريات الماضى أما أنا فأهنىء نفسى لأنى ولدت فى هذا العصر الذى يلائم طبعى ومزاجى». ويعدّ «فن الهوى» هو كتابه الثالث فى إطار منظوماته الغزلية، وقد عوقب أوڤيد على تأليف كتابه هذا فقد نفاه الإمبراطور أغسطس إلى مدينة توميس على البحر الأسود ولكن أوڤيد يرى أن نفيه كان بسبب إفشائه لأسرار ما كان ينبغى له أن يبوح بها وقد اعترته حالة من القنوط والغضب ودفعت به إلى إحراق كتابه «مسخ الكائنات» تعبيرا عن حزنه لما نزل به من عقاب غير عادل ويبدو أن نسخا أخرى كانت لدى بعض من مريديه مما حفظ الكتاب من الضياع النهائى.. وقد واصل أوڤيد الكتابة من منفاه محاولا استعطاف الإمبراطور ولكن توسّلاته ذهبت أدراج الرياح كما كتب بعض المنظومات مثل كتاب «المنظومات الحزينة» وعددا من الرسائل وظل الشاعر منفيا غريبا عن وطنه حتى مات فى منفاه فى عام ١٨ م.



«فن الهوى»

يعدّ كتاب «فن الهوى» لأوڤيد أشهر دستور للحب وضعه شاعر جهير كان له تأثير كبير فى العصور المتعاقبة وقد حاول الدكتور «ثروت عكاشة» بدأبه ودقّته وأمانته أن يرصد التأثير الذى مارسه فن الهوى على الدارسين والفنانين والشعراء. وظهر هذا الاهتمام المفعم بالإعجاب فى الترجمات العديدة لهذا الكتاب واقتباس الشعراء لفقرات مطوّلة منه واستلهامهم لأفكاره ومعانيه ومبانيه.. وينقسم كتاب فن الهوى إلى ثلاثة كتب أو ثلاثة أقسام ذيّلها المترجم – شأنه فى كافة مؤلفاته ومترجماته – بهوامش وافية تلقى الضوء على الأساطير وأسماء الأبطال وبعض الأحداث التى تضمّنها هذا الكتاب. ويبدأ الكتاب الأول بمدخل تجلّت فيه شاعرية المترجم متمثّلة فى محاولة خلق لون من الإيقاع يعبرّ عن الانفعال العميق بالنص الأوڤيدى فنحن نلحظ على سبيل المثال هذه المحاولة التى تنبض ببعض التفاعيل الخليلية ولون من التقفية حين يقول أوڤيد عبر ثروت عكاشة:

أيا مَنْ لا يعي .. مِنْ فن الهـــوى شـــيّـــا
عـــدْ إلى قـــصـــيـــدى وتأمّله مليّـــا
فلســوف تصــبح فى فن الهـــوى عـــبـــقـــريّا
فكمـا يشقّ الربّان الحـاذق العـبـاب بسـفـينتـه آمنا
وكـمـا يطوي قـائد المركـبـة الماهر بمركـبتـه الأرض طيّا
كـــذا يـذلّل المحب الـفـطـن الـهـــوى لقـــيـــاده

ونلحظ وجود تفعيلة «مفاعلتن» فى السطر الأول وتفعيلة «مستفعلن» فى السطر الثانى وتفعيلة «متفاعلن» فى السطر الثالث والرابع وتفعيلة «متفعلن» فى السطر الأخير وهذه التفاعيل هى وحدات وزنية لبحور الوافر والرجز والكامل، كما أن محاولة التقفية فى «شيّا» و«مليّا» و«عبقريّا» و«طيّا».. تأتى فى هذا السياق الذى يريد أن يرتقى بالتعبير من مجرد الشاعرية إلى مستوى الشعرية الاصطلاحية. وقد استسلم المترجم بعد ذلك لسليقته حتى تتدفّق بين يديه أنهار التعبير صافية خالية من التكلّف الذى قد يوحى به الخلط بين الإيقاع كملْمح شعرى والسرد النثرى، ولكن الإيقاع ظل كامنا فى عمق إحساسه بالنص الأوڤيدى حتى طفا مرة أخرى على سطح التعبير الفنى فى الكتاب الثانى ص ١٠١ – حيث يقول الدكتور ثروت عكاشة ..

وتطلّع فزعا وهو يترنّح فى تيه الأجواء إلى الماء المترائى تحته:
قد غمّى طوفان العُتمة على عينيه فأظلمتا رعبا
مذْ ذاب الشمع ودبّت بذراعيه العاريتين الرِّعدة
وهو يمدّهما ويحاول عبثا أن يصمد
لا شيء هنالك يستند إليه

وتتبدّى تفعيلة «فعلن» واضحة فى هذا المقطع الذى لم يكن يحتاج إلا لإدخال بعض التعديلات حتى يصبح موزونا. ولاتجىء هذه الملاحظات العروضية لمجرد البرهنة على النزوع الشعرى لدى المترجم بل لأنها إحدى الحقائق الفنية فى هذا العمل، ولأن الوزن ليس شيئا إضافيا. إنه العنصر الحاسم بين شعرية الشعر ونثرية النثر ولكن الدكتور ثروت عكاشة ليس فى عوز من أسلوبه حتى يتوسل بالتفاعيل للدلالة على صدق شاعريته وتجلّياتها فى فن الهوى. فهو يلجأ إلى لغة ترتقى صهوة الفصاحة العربية بانتقاء ألفاظ ذات جرس موسيقى معبر، أما البنية اللغوية فتميل إلى التكثيف والمرونة والقصر لا لكى تؤدى المعنى الذى يقصده الشاعر الرومانى بل لكى تكشف عن الطبيعة الشعرية الكامنة فيها متجسدة فى الصور الفنية والإيحاء بدلا من الإفضاء والتلميح كبديل للتصريح.. نطالع فى الكتاب الأول من «فن الهوى» محاولة لوضع قواعد «للعبة الحب» تبدأ بثقة الشاعر بنفسه حتى يتلقّى عنه جمهوره ما يقوله لهم باعتزاز واهتمام وهو يتوجّه بخطابه إلى «المريدين» وكأنه يضع نفسه موضع «الحكيم» الذى يرود الطريق أمام أتباعه وهى تعكس كذلك ولعاً نرجسيا بالذات. يبدأ أوڤيد بالكشف عن «المظان» التى يتوقع أن يجد فيها الشباب بغيتهم من الحسان ويؤكد فى تعبير بليغ موشّى بالصور الشعرية أن كل جمال الدنيا يفيض فى روما ويقول لمريده:

أو تعرف غزارة السمك فى البحار
والطيور فوق أفنان الأشجار
ونجوم السماء التى لاتُحصى؟
هكذا تزخر مدينتك «روما» بالغانيات الحسناوات..

ثم يتحدث عن مصايد الغزلان – فيقول:

«أى مريدي.... أوصيك بالمسارح تمارس فيها القنص فما أسخاها إشباعا لرغباتك.

هناك من حيث يحذر أوڤيد العفّة من أن تطلّ برأسها فى مثل هذه المراتع.. وهو يشير إلى اغتصاب السابينات من قِبَل جنود روما بأمر من رومولوس ويمجّد هذا القائد قائلا:

«أى رومولوس.... لك تهنئتي، كنت فريدا. تعلم وحدك كيف تسوق الأسلاب يستملحُها كل محارب. ومن أجل الأسلاب، أحببتُ أنا أيضا أن أنخرط فى سلك الجندية»

وقد كشف أوڤيد خلال وصفه لهذا الحادث الذى روّع النساء عن إيمانه واعتناقه لفكرة القوة التى كانت شعار الدولة الرومانية، ثم يعرج الشاعر إلى بسط أساليب الاستمالة والغزل بعد أن دل الشاب على «الموقع» الذى تتاح فيه أفضل الفرص لاصطياد الحسان فينصح الشباب قائلا:

«مباحٌ لك كل ما تتذرّع به لشدّ انتباهها. فإذا الثوب على الأرض تدلّى وشابه قذى فتْبِ وارفعه بيديك الحاذقتين، فقد تجزيك لقاء ما أسديت بما لم ينله غيرك من متعة النظر إلى ساقيْها»

وهو يُقنع الشاب أن حاجة المرأة إلى الحب والمتعة واللذة ربما تفوق حاجة الرجل فهو يطمئنه إلى أن مسعاه لن يخيب مهما حاصرته العقبات يقول:

«بادئ ذى بدء لتقرّ الطمأنينة بين جوانحكم، فالمرأة مهما تتأبّى صيدٌ يُقتنص»

ثم يقول:

«وكما أن الحب المختلَس للرجل لذّة فكذلك هو للمرأة لذّة»

«يخفق الرجل فى إخفاء مشاعره بينما تفضله المرأة فى إخفاء رغبتها»

«آه لو أمكننا أن نتماسك ونكبح أنفسنا فلا نبدأ بالإقدام. ولا نسعى للمرأة نتوسّل. إذن لانقلب الحال وتوسّلت المرأة»..

وهدف كل هذه الأقاويل هو تقوية عزم الشباب على المضى فى إغواء المرأة من أجل نيل متعتها وتغذية روح الإقدام لأن الحبّ حربٌ كما يقول أوڤيد ويخاطب المتقاعسين الضعفاء محذّرا إياهم من الاقتراب من ساحة الهوى قائلا لهم:

«ابتعدوا أيها الضعاف المتقاعسون ما ارتفعت ألويتنا كى يذود عنها الجبناء. فالليل والعاصفة والترحال الطويل والعذاب القاسى وكل ألوان الكد والعناء تكمن فى معسكر العشق الرقيق»

والشاعر بعد أن يؤكد سعار الشهوة عند المرأة يضرب الأمثلة الشاذة بنساء اجتاحتهن حمّى الشهوة أو الغيرة القاتلة فاندفعن يقتلن أزواجهن ويخدعن آباءهن مثل «سكيللا» التى اختلست من أبيها نيسوس خصلة شعره الذهبية وبها سرّ قوته لتمنحها لعشيقها خصم أبيها، وميديا الساحرة ما كاد زوجها «تيسيوس» يهجرها إلى كريوسا الكورنثية حتى غلى جوفها وأهدت كريوسا ثوب زفاف مسموما وانقضّت على فلذات كبدها «أولادها من ثيسيوس» وخضّبت بدمائهم يديها الملطّختين بالجريمة والعار.. لكن أوڤيد لايعنيه أن يربط بين المرأة والشر ولا بين الحب والجريمة بقدر ما يعنيه تأكيد معنى قوة الشهوة عند المرأة حتى لايبلغ اليأس بالشباب حدا يدفعهم إلى التراجع عن ملاحقة المرأة مهما كانت ممتنعة أو متعالية. لهذا يواصل الشاعر رسم الخطط العاطفية فهو يدل الشباب على طرق الفوز بالغنيمة عن طريق استرضاء الوصيفة، وهو يحذّر من التورّط مع الوصيفة قبل الوصول إلى سيّدتها حتى لاتفسد الخطط، ولايتورّع الشاعر عن وضع الحيل للعشّاق لكى يتهرّبوا من شراء الهدايا الثمينة لعشيقاتهم. وتتجلّى بصيرة الشاعر أوڤيد فى الإيمان بدور الثقافة فى تقوية صورة العاشق فى نظر معشوقته، فالعاشق المثالى هو هذا البليغ الذى يبتعد عن الحذلقة والخطابية والتكلّف – يقول أوڤيد:

«أى شباب روما. عليكم بفنون القول الرفيعة»

«فليست المرأة أقل استسلاما لسحر البلاغة من القاضى الجاد أو الشيوخ المنتخبين أو جموع المستمعين»

وهو يوجّه نصائحه حين يكون الشاب عازما على كتابة رسالة إلى حبيبته فيحذّره من الإغراق فى البلاغة أو الإسراف فى الفصاحة ويقول:

«فليبحْ أسلوبُك بالثقة والبساطة ولْتنتق من الألفاظ أعذبها، لتجعلها تحسّ صوتك عند قراءتها»

بل إن نضج أوڤيد يتبدّى فى رسم صورة للجمال لاتقف عند حدود الهيكل الخارجى للجسد قائلا:

«إن الأحرى بالرجل ألا يغالى فى تجمّله»

ثم يقول:

«آيتك النظافة.. واترك وجنتيْك لريح الحقول تلوّحهما، وليكن ثوبك خاليا من الشوائب.. ولتَجل صُفرة أسنانك حتى تتألق.. قلّم أظافرك البارزة واطرح عنها القذى.. واترك ما عدا ذلك من ضروب الزينة والتأنق للغانيات»

ويتمادى أوڤيد فى وضع الأحابيل حتى يصل إلى درجة تدعو إلى خداع أزواج العشيقات والتقرّب إليهم:

«واحرص أن تكسب زوجها صديقا. ذلك أجدَى لك.. تنحّ له عن النخب الأول إذا كان الشراب اقتراعا.. وبنفسك اخلع عليه إكليل الغار الذى يعلو هامتك.. ولايفوتك أن تمنحه الصدارة فى الحديث ......»

ورغم أن أوڤيد يعترف بأن الخداع يعدّ إثما إلاّ أنه يصفه بأنه نهج آمن:

«فالخداع تحت ستار الصداقة نهج آمن مطروق وإن كان نهجا آثما»

إن أوڤيد فى كتاب فن الهوى لايهمّه إلا الإخلاص للوسائل التى تحقق الهدف وهو نشدان المتعة والإيقاع بالمرأة والنجاح فى الوصول إلى غرفة النوم دون أن يتعرّض العاشق للأخطار أو الفشل. وإذا كان الخداع والتملّك والنفاق وسائل لاغبار عليها مادامت الغاية تبرّر الوسيلة كما أقرّ «ميكاڤيللى» بعد قرون من عصر «أوڤيد» فإن نهجه لابد أن يستكمل حلقاته بالاستمرار فى الخداع وإن أدّى إلى الكذب.. وأوڤيد يستن نهجا غريبا بالمعيار الأخلاقى فهو يفرّق بين خداع الرجل وخداع المرأة، وبينما يحاول الالتزام الأخلاقى فى الحياة بشكل عام يتحلّل من هذا الالتزام تماما فى التعامل مع المرأة حتى ليقول:

إنه من الخير أن تكون ثمة آلهة.... فلتؤمن إذن بوجودهم

ثم يقول:

«حذار من أن تسىء إلى غيرك»

«رد الوديعة إلى صاحبها والتزم بما وعدت دون احتيال»

«ولا تلوّث يديك إثما بسفك دم. وإن كنت حكيما فلا تخدع سوى النساء كى تخلص

من المتاعب، واحفظ عهدك إلا فيما تقطعه لهن.. فلا بأس أن تخدع الخادعات»

إنه يبدو وكأنه عدوٌّ للمرأة حين يسيء بها الظن إلى الحد الذى يقول فيه وكأنه ينتقم لنفسه من أذى لحقه على أيديهن:

«فى أغلبهن الشرّ .. فلندعهن يقعن فيما ينصبنه من فخاخ»

وقد ظهرت هذه اللهجة القاسية لدى أوفيد عند حديثه عن اغتصاب السابينات، وهذا الرأى يتراسل مع الرؤية التى تبدّت جليّة فى فلسفة الرجال تجاه المرأة..

وفى العهد القديم فى نشيد الجامعة نرى هذه الكلمة:

«من بين كل ألف رجل وجدت رجلا، وبين جميع النساء لم أجد واحدة»

والمناخ الذى يرسمه أوفيد يقود إلى سوء الظن بالأقارب مادام الأمر متعلّقا بالمرأة فهو يحذّر الشباب من الثقة بالأصدقاء والإخوة.. أليس هو الداعى إلى خداع الأزواج يقول:

«اهجر حتى مَنْ تثق فى وفائهن .. واحذر قريبك وأخاك ونديمك..

إنهم واخجلاه مكمن الخطر...»

وهو يختتم كتابه الأول بفكرة حصيفة فهو يرى أن خططه وحيله ليست قواعد نهائية بل لابد من تبديل وتعديل المواقف كلما استدعى الأمر ذلك:

«والحكيم هو من يكيّف نفسه لوفق شتى المواقف»

«وناشدتك ألا تتحذلق أمام ساذجة أو تتماجن مع مُحْصَنة».

إن الكتاب الأول مكرّس بأكمله لوضع خطط الاستيلاء على المرأة والإيقاع بها بينما يخصّص كتابه الثانى للحفاظ على ما تم الاستيلاء عليه.. ويظهر مرة أخرى نبض الإيقاع الشعرى فى صياغة الدكتور ثروت عكاشة لهذا الكتاب.. وهو بالطبع إيقاع توقفه بعض الاختراقات النثرية فتحول دون انتظامه واستمراره – يقول:

«واحذر أن تعلو ... إلى قرب الشمس، فقد ينفد صبر الشمع أمام توهّجها، أو تهبط صوب البحر فيبتلّ الريش بزبد الموج. طِرْ بين الاثنين وخذ حذرك من الريح المنطلقة.

ولا يخفى على القارئ تلك الظواهر من آيات الشاعرية فى هذه الترجمة الجميلة.. وما فى هذه الصياغة من تفعيلات كان من الممكن مع بعض الإضافات وبعض الحذف أن تعتبر الفقرة كلها شعرا تفعيليا كما أن الصور الشعرية متوهّجة مثل: «صبر الشمع، والريح المنطلقة»

مرة أخرى يؤكد أوفيد مفهوما أنضج للجمال:

«كن جديرا بالحب إن شئت أن تغدو محبوبا، ولن تبلغ مأربك بالوجه الوسيم والقوام الرشيق»

إنه يتحدث عن الجمال وكأنه يتحدث عن السعادة وكأنهما من معدن واحد:

«الجمال ومضة خاطفة لاتلبث مع الأيام أن تخبو ويأتى عليها تعاقب السنين، والوردة إذ تذبل تخلّف إبر الشوك»

فماذا يعّوض الإنسان إذن – يقول أوڤيد:

«عمّا قريب أيها الوسيم، يكسو الشعر الأشهب رأسك بعدما يحفر أخاديده على بَشَرة وجهك.. إذن فلتكن لك روح مشرقة صنو لجمالك، فهى وحدها تبقى إلى جوارك حتى ساعتك الأخيرة فوق المحرقة، وكيف يصقل المرء روحه إلا بالثقافة الرفيعة»

«اصقل فكرك بالفنون والآداب ولا تهوّن من شأنهما»

«وما كان أوديسيوس وسيما بل كان بليغا»

ثم يتمادى فى التحذير من الاعتماد على جمال الجسد وحده:

«أى مريدي. لاتثق فى جمال الجسد مهما بلغت وسامتك، ولتطو حناياك جمالا أبقى من جمال المظهر.... بالتدليل اللبق تستميل المرأة.. والقول الخشن يورث الكراهية والمشاحنة»..

ويدعو أوڤيد إلى نبذ الكبرياء مع المرأة ضاربا المثل بهرقل الذى كان يحمل سلال الخيط لفتيات أيونيا، بل لقد شاركهن غزل الصوف:

«اطرح عنك الكبرياء إن تشوّقت إلى أن تحيا قصة حب تطول وتَعْمُق»

إن على العاشق أن لايدّخر جهدا فى رعاية محبوبته وفى إطراء جمالها وفى التقرّب منها والتودّد إليها حتى لو تظاهر بالبكاء كذبا ورياء .. والحب الذى يبدو هشّا رهيفا ساعة مولده لا يلبث أن يشتد عوده مع مرور الأيام.. وعلى العاشق أن يوثّق علاقته بمعشوقته بكل الوسائل»

والحب الذى يعنيه أوڤيد هو الحب الحسّى الذى لامجال فيه للزهد، فالذى ينال قبلة من محبوبته ثم لا يسعى لما بعدها لايستحق ما حصل عليه.. يطالب أوڤيد مريديه من الشباب بحصار المرأة والاقتراب الدائم منها حتى لاتجد فكاكا من مطالعة وجهه ليل نهار .. يقول الشاعر:

«كن منها مكان السمع والبصر .. وليطالعها وجهك آناء الليل وأطراف النهار. ولكن هذا الحصار ربما يثير فيها الضيق، فلتكن هناك إذن بعض الحيل حتى إذا اطمأنت إلى أن غيابك يستثير شوقها فامض عنها قليلا لتحرّك فيها القلق.. اهجرها آماداً غير طويلة، فإن الحقل الذى لاتجهد تربته دوما – يُجْزيك بمزيد من الخصب. إن الفراق القصير الأمد لاينطوى على مخاطرة، فالحب يذوى إن طال الفراق / ويحتل محب آخر مكان الغائب»

إن هدف أوڤيد من الكتاب الثانى هو الحفاظ على المكاسب التى حقّقها العشّاق فى الكتاب الأول. وإذا كان يطلب من العاشق أن يعرض لمعشوقته ليل نهار فهو يدعوه أيضا إلى التلطّف حتى لاتضجر وتعلن ضيقها وتأفّفها منه قائلة:

«أفٍ له ما عدت قادرة على الفكاك منه»

إنه يدعو العشّاق إلى الصبر والمثابرة ويحذّرهم من التجسّس على عشيقاتهم ويتطرق أوڤيد إلى نبذ الحياء حين تحين ساعة المتعة .. يقول أوڤيد فى نهاية كتابه الثانى:

«خُذْ عنى .... لايتعجّل أحد فى الحب النشوة .. هى هَوْنا تُستدرج. فلتتريثْ إن شئت مزيدا من متعة.. حتى إذا وقعتَ على ما تتمنّى المرأة أن تلمسه منها فلا تدع الحياء يردّك عن مسعاك. وحين تلمع عيناها وقّادتين راجفتين وكأنهما صفحة ماء صافٍ تعكس بريق الشمس فلا تقلق إن شكت وتمنّعت .. فما أسرع ما تقبل فى دلٍ وتتحكم فى وَله، مطلقة زفرات فى نبرات رخيمة لاتنطق إلاّ بما يوائم نشوة الحب»

اتجه أوڤيد بنصائحه الثمينة إلى الرجال فى الكتاب الأول والثانى ثم رأى أن من الإجحاف بحقوق المرأة أن لايخصّها هى الأخرى بدروسه الغرامية التى تمكّنها من اصطياد الرجل كما علّم الرجل كيف يصيد المرأة.. وفى هذا الكتاب الثالث يعتقد أوڤيد بأنه ليس من العدل أو الإنصاف أن تقف الصبايا عزلاوات من السلاح فى مواجهة رجال مدجّجين بكل أدوات الفتك. وهو يحاول أن يكون منصفا فى رأيه بعد أن وصم معظم النساء بالغدر والمكر والشر فتحوّل إلى مدافع عن الحقيقة الموضوعية أو بدا متظاهرا بذلك حين يقول:

«لا تصبّوا اللوم على النساء كافة لخطيئة بعضهن فكل امرأة رهنٌ بمسلكها»

وبدأ أوڤيد يضرب الأمثلة على وفاء النساء وإخلاصهن من خلال الاستشهاد بنماذج شهيرة لنساء تمسّكن بالعفّة والوفاء لأزواجهن مثل پنيلوپى زوجة أوديسيوس التى ظلت عشر سنوات تمتنع على خاطبيها من الرجال بعد أن طالت غيبة زوجها أوديسيوس فى حرب طروادة ووعدت الرجال تهرّبا منهم أن تستكمل غزل ثوب لأبيها الشيخ قبل أن تختار واحدا منهم زوجا لها. وكانت تنقض بالليل ما تغزله بالنهار آية الوفاء والإخلاص، حتى عاد زوجها إلى وطنه وقضى على الطامعين فى زوجته. وهكذا نرى أن أوڤيد يطوّع رأيه للمواقف التى يجد نفسه فيها.. وقد زعم أوڤيد أن قيامه بتلقين النساء دروسه العاطفية إنما يتم بناء على ڤينوس التى دعته إلى هذا العمل حتى لاتترك الصبايا فرائس بين مخالب العقبان فقد أقبلت ڤينوس على أوڤيد قائلة له:

«ما جريمة نساء حُرمن وسائل الدفاع .. لقد لقّنت الرجال نشيدين فى فنون الحب .. ألم يئن الأوان كى تحبوهن أيضا نشيدا يأخذ بأيديهن»

ولم يأل أُوڤيد جهدا فى الأخذ بنصيحة ڤينوس التى يبدو أنه كان ينتظرها أو اخترعها لكى يواصل إلقاء دروسه ورسم خططه على مسرح المرأة كما فعل مع الرجل .. ويبدأ أوڤيد بداية ذكية قريبة من فطرة المرأة وإدراكها أن مواسم الحب والمتعة والعواطف الملتهبة قصيرة إذا قورنت بالرجل فهو يذكرها وكأنه يستحثّها على التعجيل باغتنام فرص الشباب قبل أن يذوى. يذكّرها بالشيخوخة المرتقبة فى لهجة تحمل التحذير والنذير .. وتأتى صياغة الدكتور ثروت عكاشة لهذه السطور ممثّلة لجلال الموقف وحرجه حيث يلجأ إلى الجمل القصيرة المركّزة التى تميل إلى التقديم والتأخير فى التفات إلى الأسلوب البلاغى الذى يجدر بمثل هذه المواقف يقول الشاعر:

«جدير بكنّ أن تذكرن الشيخوخة المرتقبة .. حتى لاتضيع منكن ساعة من زمن .. امرحن ما وسعكن المرح .. وتمرّ السنون مرور الماء المنساب.. لا ترتد قط منه موجة... وعصىٌّ أن تعود الساعة التى تنقضى .. عِشن سويعاتكن .. فالعمر يُفلت سريع الإيقاع .. وما يأتى الزمن بمثل روعة الأيام الخالية»

ثم يضرب الأمثال لتجسيد الأمثولة فيقول لهن:

«هذي النباتات التى ترونها ذابلة كانت بالأمس حوض بنفسج يانع، وهذا الدغل من الأشواك .. اتخذتُ منه ذات يوم إكليلا من الزهر ناضرا»

والأبيات التى تعقب هذه السطور مفعمة بالشاعرية، ملتفتا إلى الطبيعة يستلهمها الشواهد التى تؤكد دعوته، كما يلجأ إلى الأساطير يستهديها صفاء الرؤية فيما يحاول إقناع النساء بضرورته .. ويبدأ نصائحه بالتماس الوسائل التى تمكّن المرأة من الحفاظ على جمالها.. فالجمال هبة ثمينة ورعاية الأجساد تضفى الملاحة على المظهر وإهمال رعايتها يقضى على الجمال مهما كان فائقا ..

ولا شك أن أوڤيد كان يسبق عصره الذى كانت المرأة فيه تسعى إلى إظهار زينتها والإعلان عن طبقتها الإجتماعية من خلال تكديس الحليّ والجواهر واللالئ فى المعاصم والأعناق فتراه ينصحها بالبساطة فى استخدام الحليّ قائلا:

«أنصحكن يابنات العصر: لاتثقلن الآذان بنفيس الجواهر، ولاتخطرن مُثْقلات بثياب مطرّزة بالقصب، ولاترسلن شعوركن غير منسّقة»

ثم يلقي بالحكمة التى عرف بها:

«فلتختر كلٌ منكن ما يناسبها .. ولتلتمس فى مرآتها النصح»

ويمضى فى رسم صورة جميلة لأوضاع شعر المرأة التى تناسب هيئة الوجه بل إنه ينصحها باستخدام الأساليب التى عرفها العصر الحديث مثل «الشعر المستعار والصبغة الملوّنة»، ويركّز على الثياب التى تلائم طبيعة كل واحدة وتكوينها الجسمانى ولون بشرتها، ويدعو النساء إلى إخفاء عمليات التجميل عن عيون الرجال كما يدعوهن إلى إخفاء عيوبهن، ثم يلقّنهن فى براعة الحيل التى تمكّنهن من ستر العيوب.. ويعلّمهن طريقة الضحك وحسن التصرف والمشية الأنثوية. يقول:

«مَنْ الذى يصدّق أن الضحك فن؟ هو حقا فن على المرأة أن تتقن أصوله .. وهو كذلك أدب ولياقة. ليفترّ ثغر الضاحكة ولكن فى قصدٍ لايكشف عن منابت الأسنان..»

أما دلال المرأة فيتمثّل فى سيرها – يقولُ أوڤيد مخاطبا النساء:

«فلتخطرن فى دلال .. فللسيْر أساليب منها ما يجتذب المعجب أو ينأى به»

ويلقي أيضا بالحكمة المأثورة:

«اقسطن فى مشيتكن .. واعتدلن فى جلّ أمور الحياة فثمة خطو يضفى عليك سمة الريفية الجلفة .. وآخر يسِمك بالتكلّف»

«أما الصوت فله تأثيره على المسامع بما يشبه السحر. ألم تسحر «السيرينات» قلوب البحّارة بعذوبة أنغامهن حتى إن أوديسيوس أوشك أن يفكّ وثاق الحبال التى كان قد شدّ بها جسمه بعد أن استمع إلى غنائهن، وكان قد وضع الشمع فى آذان بحّارته حتى لايغويهم غناء السيرينات.. فعلى المرأة إذن أن تستثمر جمال صوتها فى تحقيق النصر فى لعبة الحب الخالدة..

«الغناء شديد الإغراء .. فما أروع أن تحذق المرأة الغناء، فكم من امرأة جعلت صوتها قوّاداً لها»

ومرة أخرى يضرب «أوڤيد» الأمثلة بالأساطير، فأورفيوس ربيب جبال رودوپى قد ألان الصخور والقلوب بقيثارته واجتذب بحيرات تارتاروس بألحانه .. ويعود أوڤيد إلى وضع الثقافة فى بؤرة الموقف العاطفى وتدعيمه لجمال الشخصية فهو ينصح المرأة بحفظ الأشعار وقراءة القصص الملحمية، واختار روائع من شعر ونثر عصره لتكون زادا تستعين به الصبايا على تهذيب أرواحهن وإرهاف عواطفهن وإعلاء قدرهن فى نظر عشّاقهن، وكما أشار عليها بالقراءة فهو لم يغفل أهمية لعب النرد والرقص. ولاينسى الشاعر أن يلفت نظر الفتاة إلى الرجل الجدير بالحب، فهو يصرفها عن الالتفات إلى الرجال الذين يتكلّفون الأناقة والوسامة ويسوّون شعورهم بطريقة مفرطة، فمثل هؤلاء الرجال غير راسخى العواطف وذوو أهواء ونزوات متقلّبة.. أما وسائل استمالة الرجل فهى متعددة فلابد من بذل بعض الوعود وتجنّب العبوس.. ويطلب منها أن تنوّع من أساليبها بأن تصدّ الرجل برفق من حين إلى آخر، ويحذّرها من سهولة الاستسلام قائلا:

«نحن الرجال لا نسيغ دوما الاستسلام العذب»

كما يعلّمها متى تأتى إلى موعدها وكيف تأكل ويحذّرها من الشراهة حتى لايظن حبيبها بها الحمق.. وينصحها فى ختام الكتاب قائلا:

«فلتعي كل امرأة مفاتن جسدها حقّ الوعى، وتنتقى أسلوبها وفق مكانتها فليس ثمة أسلوب واحد يناسب الجميع على السواء..

وفى الصفحات المنفصلة التى تحرّج الدكتور ثروت عكاشة أن يضعها فى صلب المتن عرض للأوضاع الملائمة لممارسة الحب، وهى أوضاع أفاضت فيها كتب كثيرة فى التراث الإنسانى والعربى أيضا.. إن المترجم الذى يبدو شديد الصلة بتراثه العربى بنصوصه الشعرية والنثرية ونصوصه المقدسة كذلك قد منح لصياغته المشرقة عناصر من القوة والجاذبية مكنّته من السيطرة على قارئه طوال مطالعته لهذا النص التاريخى..

قام ثروت عكاشة بجهد رائع فى تحقيق النص، تجلّى فى الهوامش التى ترتكز على مصادر علمية دقيقة بالإضافة إلى اللوحات المصوّرة التى تفسّر روح هذا الكتاب وتعبّر عن تأثيره العميق

فى الفن العالمى عبر العصور.. وبهذا يكون الدكتور ثروت عكاشة قد قام بدور المترجم الذى يحاول إبداع النص فى لغته القومية.. فأخرج لنا نموذجا باهرا للتفانى والإخلاص والأمانة والدقة، كما قام بدور المحقق الذى بسط حول النص العمق الأكاديمى الذى تكتمل به الرؤية الفنية والفكرية للقارئ العربى. أما انتقاؤه لروائع الفن العالمى فيعكس هذه النزعة الثلاثية فى كل أعمال ثروت عكاشة، وهى العمق الفكرى والخيال الفنى والصدق الأخلاقى.. ولهذا يظل كتاب «فن الهوى» لأوڤيد مضيئا بهذا الإشعاع القوى لموهبة المؤلف العبقرى، كما يدين بنضارته اللغوية وبلاغته وزخم إيقاعه لجدّية وأمانة ورهافة المترجم المحقق الفنان «ثروت عكاشة».

«مسخ الكائنات» أو «التحوّلات»

اقتضت عزيمة الدكتور «ثروت عكاشة» أن تنهض بترجمة هذا الكتاب الباذخ «مسخ الكائنات» لأوڤيد كتعبير فيّاض عن عشقه للأصول الكبرى للثقافة الإنسانية فى مصادرها الكلاسيكية وإدراكه أن الإلمام بهذه الأصول يفتح باب النهضة الإبداعية أمام الشعراء والمسرحيين والقصصيين والروائيين.. ذلك أن «مسخ الكائنات» يمثّل محيطا من الأساطير الإغريقية والرومانية التى شكّلت فيما بعد القاعدة الراسخة لفنون عصر النهضة وكل تجلّياتها الأدبية والفنية .. فهو حين أقدم على ترجمة هذا العمل الضخم كان واعيا بالقيمة الكبرى لمثل هذه الكتب وقد بلغ به شغفه بالكمال أن ظل يعاود النظرة مرة بعد مرة فى الطبعات المختلفة للكتاب إلى أن أصدر الطبعة الرابعة فى عام ١٩٩٧ مصحوبة بلوحات الفنان ب. پيكار الإيضاحية المائة وتسع وعشرين وبعض تصاوير لقصص أوڤيد .. كما أرفق بهذه الطبعة ثلاثين صورة فنية خطيّة نادرة للفنان العالمى پابلوپيكاسو رسمها خصّيصا لكتاب «مسخ الكائنات» لأوڤيد .. واكتملت لهذا الكتاب عناصر تدنو به من الكمال الأدبى والفنى .. فهو نصّ يمثّل مصدرا من أهم مصادر الإبداع العالمى فى كل العصور. وقد جاء النص حافلا بلمحات من البلاغة التى ارتوت من الشعر الرعوى والملاحم والفلسفات القديمة وأغانى الحب عن الإغريق والرومان .. لقد تجلّت فيه الرؤية الفنية التى تعتمد على «الخيال السحرى» – الذى يعدّ عصب الأساطير التى انطوى عليها النص ففجرّت فيه قوة التأثير التى جعلت منه مُلْهما لمئات الأعمال الفنية والموسيقية والمسرحية والشعرية والروائية كما عكست روحه المفعمة بالشاعرية والجلال حركة التاريخ الإنسانى وسط تعرّجات القرون الطويلة فى جحيم الحروب التى اكتوت بها البشرية وفى نعيم الحب الذى عجزت حتى الآلهة عن مقاومة إغرائه وكان مصدرا للشقاء البشرى فى كثير من الأحيان .. وبين الرؤية الفنية الجامحة وحركة التاريخ الدؤوب تترقرق الحكمة الإنسانية التى ظلت تلوح وتختفى بين سطور الكتاب حتى أسفرت عن وجهها مضيئة وهادية فى الكتاب الخامس عشر من «مسخ الكائنات» حيث دعا پيثاجوراس الذى ولد فى جزيرة «ساموس» إلى السلام ونهى ليس فقط عن القتل،

قتل البشر بعضهم لبعض، بل نهى عن قتل الحيوان إلا المفترس منها حيث يقول:

«أيها البشر الفانون لاتدنّسوا أجسادكم بطعام لايستهوى الآلهة وبين أيديكم الغلال والفاكهة التى تثقل غصون الأشجار وعناقيد الكروم الناضجة وطيّبات من النباتات تنضجها النار وتجعلها ليّنة شهيّة. وما تضنّ الطبيعة عليكم باللبن ولا بالشّهد الذى يفوح بأرج الزعتر وحقول الأرض سخيّة تقدّم إليكم نتاجها، وغذاؤها الشهىّ تزحم به موائدكم دون حاجة إلى ذبح أو سفك دم. إن الحكمة تبدأ بالطعام الذى قد يدفع الإنسان إلى افتراس أخيه الإنسان»

وينفر پيثاجوراس من أكل اللحم قائلا:

«فالوحوش هى التى تشبع جوعتها بلحوم بعضها»

ويمضى الحكيم القديم معبّرا عن فلسفة «التحوّل» التى هى جوهر كتاب «مسخ الكائنات» فيقول :

«إن كل شئ يتحول لكنه لايفنى، وإن نسمات الحياة لتمضى فى الكون من هنا إلى هناك تضم من الأطراف ما تشاء وتنفذ إلى جسد مَنْ تختار فقد تكمن فى جسد حيوان ثم تدعه إلى جسد بشرى».

ثم يقول:

«أقول لكم إننى أؤمن بأن الروح تبقى هى هى مهما حلّت فى أجساد مختلفة فاحذروا مناشدتكم الآلهة – أن تطردوا من دوركم روحا قد تكون بينها وبين أرواحكم وشائج قربى فتنتهكوا بذبحها الحرمات. ولاتجعلوا الجشع ينسيكم البرّ بأقربائكم، ولاتدعوا الدم يعدو على الدم». ثم يتحدث عن الخلود فيرى أن الطبيعة فى تجدّد مستمر والمادة دائمة التشكيل فى أشكال مختلفة.. إذ لا شئ يفنى فالكون فسيح وكل شئ فيه يتشكّل على صور جديدة متغيّرة.. والميلاد ليس إلا بداية حال جديدة تختلف عن حال سبقتها .. ويضرب الأمثال بالفصول وتقلّباتها وانتقال الأشياء من هيئة إلى أخرى.. وكأن أوڤيد فى الفصل الأخير من فصول الكتاب يضع لنا جوهر فلسفة الوجود على لسان پيثاجوراس والتى تتمثّل فى ثلاثة مبادئ كبرى هى «السلام – ووحدة الوجود – والخلود» وكأنه يريد أن يطمئننا بعد كل ما رأينا من صراع وحشى ونزال دموى أن الأمل ينبغى ألا يغيب مطلقا عن نفوسنا..

قدّم الدكتور ثروت عكاشة بين يدى كتابه الضخم موضّحا الأسباب التى دعته إلى ترجمته قائلا:

– «إحساسي بحاجة اللغة العربية إلى مادة تتمثل فيها الأساطير والحكايات الخرافية والشائعات التى تجلو لنا ما كان عليه الإغريق والرومان وأبناء تلك الحضارة القديمة»

– إن هذا الكتاب يروى هذه الأساطير بأسلوب شعرى متدفق وبلغة عذبة رقيقة لاتنفّر القارئ وترسّخ أسماء الآلهة والأبطال فى ذهنه مما يجعلها قريبة من ذاكرته حين تصادفه مرة أخرى»..

– أثر هذا الكتاب فى تاريخ الأدب العالمى عامة وعند الرومان خاصة فلم يحظ كتاب بمثل ما حظى به هذا الكتاب من التأثير فى القراء سواء لما يتميز به من أسلوب أدبى رائع أو لما اختص به من موضوع شائق جذاب ..»

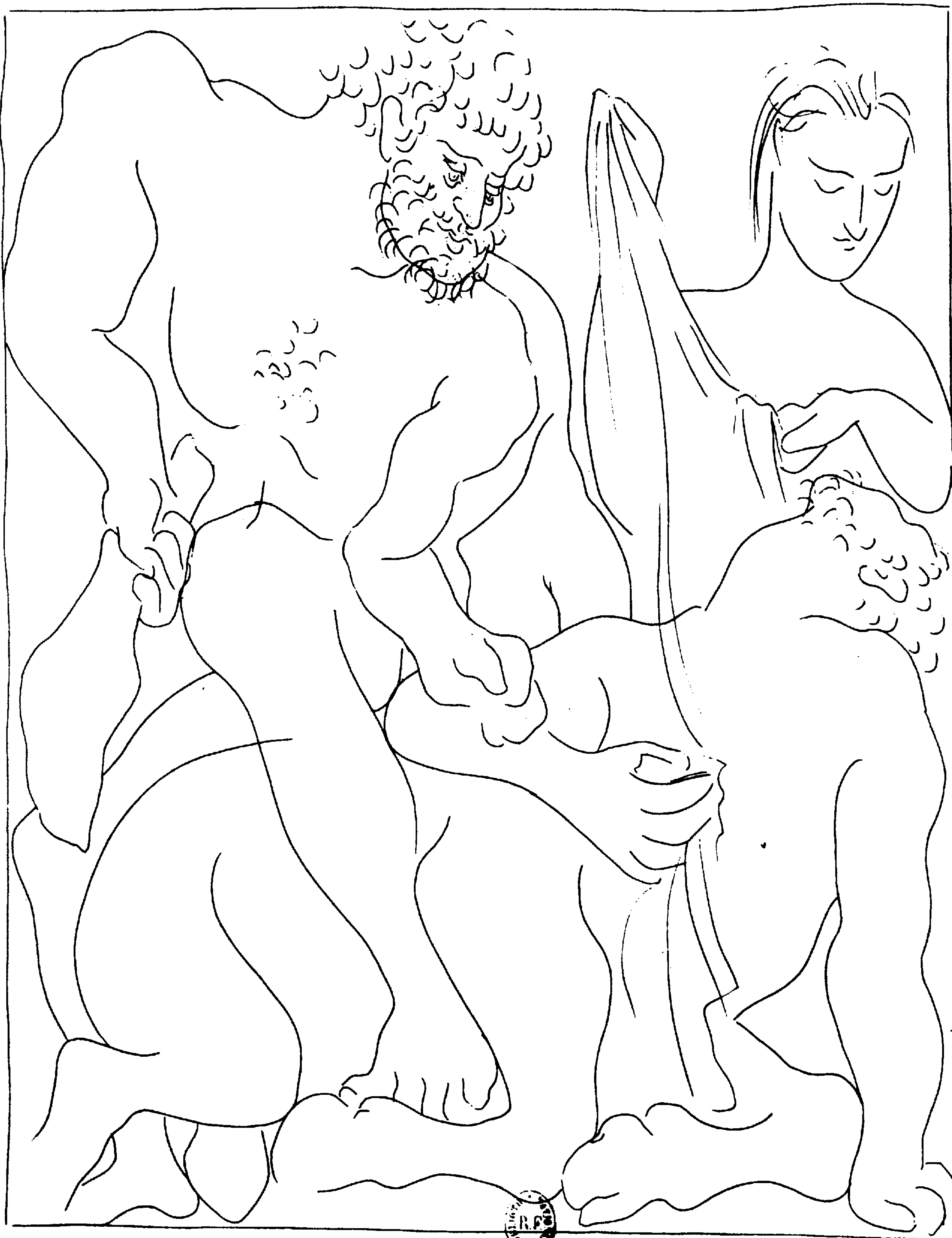
– إن دراسة المنجزات الفنية من نحت وتصوير وموسيقى وغناء ودراما على مرّ التاريخ وتذوّقها باتت تحتاج إلى حد أدنى من الإلمام بالأساطير الإغريقية والرومانية.

والكتاب فى نصّه الشعرى الأدبى يتألف من خمسة عشر جزءا أو خمسة عشر كتابا كما كان أوڤيد يسمّى أجزاء كتابه. وجوهر هذا النص هو تحول الكائنات الحية عن هيئتها الطبيعية وهو تحوّل منطقى له فى معظم الأحيان مغزى أخلاقى، فمعظم صور التحول تأتى عقابا على خطأ أو جرم ارتكبه هذا الكائن واستحق عليه التحول.. وإذا كانت التجلّيات الشعرية فى كتاب «فن الهوى» قد تمثّلت فى هذا الجيشان اللغوى الذى فاض بالإيقاع فى بعض المواقف فإن جوهر الشعرية فى «مسخ الكائنات» يتبدّى فيما يمكن تسميته «بالخيال السحرى» الذى يزخر بالمواقف المثيرة للدهشة، وقد تدفعنا إلى الخوف أو العطف أو الشفقة أو الإعجاب أو الحسرة إلى آخر هذه المشاعر والعواطف التى هى انعكاسات معبرّة للتجارب التى مرّت بها الآلهة والبشر على السواء .. ويستند المؤلف فى رسم صور الأبطال والآلهة والوقائع الى تراث ملحمى وتاريخى هائل.. ويرى الدكتور ثروت عكاشة أن معظم هذه الحكايات والأساطير قد استقاها أوڤيد من المؤلفات الإغريقية القديمة ولكن أوڤيد نفخ فيها من روح شاعريته بحيث اكتسبت رونقا وجاذبية بفضل موهبته الكبيرة .. وقد تتبع المترجم تأثير هذا الكتاب فى الأعمال الأدبية الكبرى ابتداء من عصر النهضة سواء فى فرنسا أو إنجلترا، فقد أشار إلى وجود ملامح فنية من كتاب «مسخ الكائنات» فى المنظومة المشهورة المسماة «قصة الوردة» التى تعد من روائع الأدب الفرنسى القديم، كما تأثر بالكتاب الشاعر الإنجليزى تشوسر خاصة فى قصيدته الطويلة «دار الشهرة» حيث خصّ أوڤيد بأحد الأعمدة وأسماه «أديب ڤينوس» ..

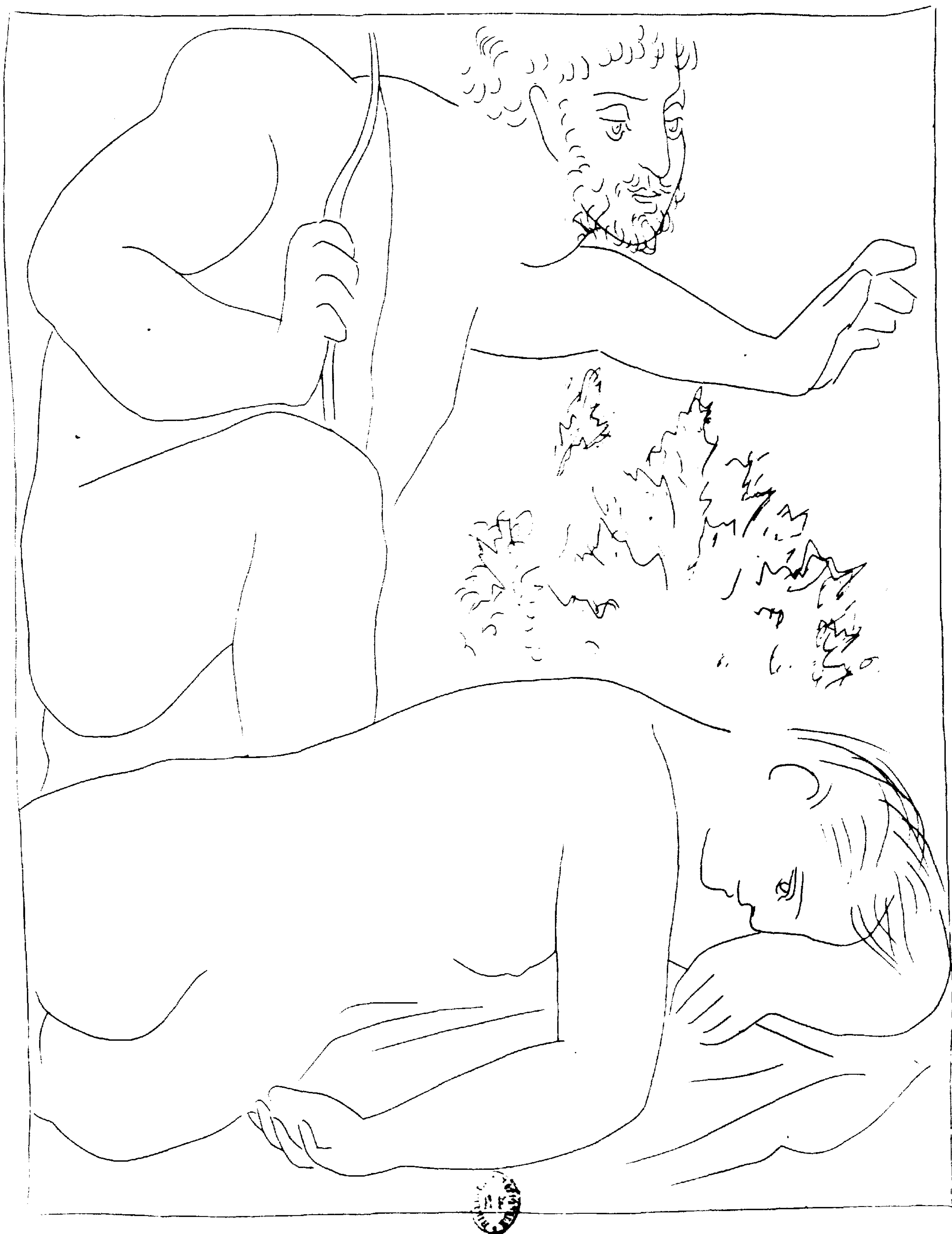
لقد بذل المترجم جهدا يدل على بصيرة فنية نافذة فى تحليله العميق للأعمال الفنية المستلهمة من كتاب «مسخ الكائنات»، وبهذا يتحول الكتاب إلى «متحف» عالمى متنقّل يحفل بالشعر والفكر والفن والتاريخ.. وقد اعتمد فى ترجمته على النص الإنجليزى الذى قام به «فرانك چوستوس ميللر» فى مجموعة «لويب» الكلاسيكية التى ظهرت باللغتين اللاتينية والإنجليزية وصدرت فى مجلدين عن جامعة هارڤارد، كما استند إلى ترجمة إنجليزية ظهرت فى مجموعة «پنجوين» للسيدة «مارى إينيس». كذلك اعتمد على ترجمة فرنسية حرفية للأستاذ «شامونار» ظهرت فى مجموع الإخوان جارنييه لترجمات روائع الأدبين اللاتينى واليونانى فى

[الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]
بابلو بيكاسو، رسوم محفورة على معدن لطبعة خاصة قليلة النسخ ومرقمة من كتاب أوڤيد «مسخ الكائنات».

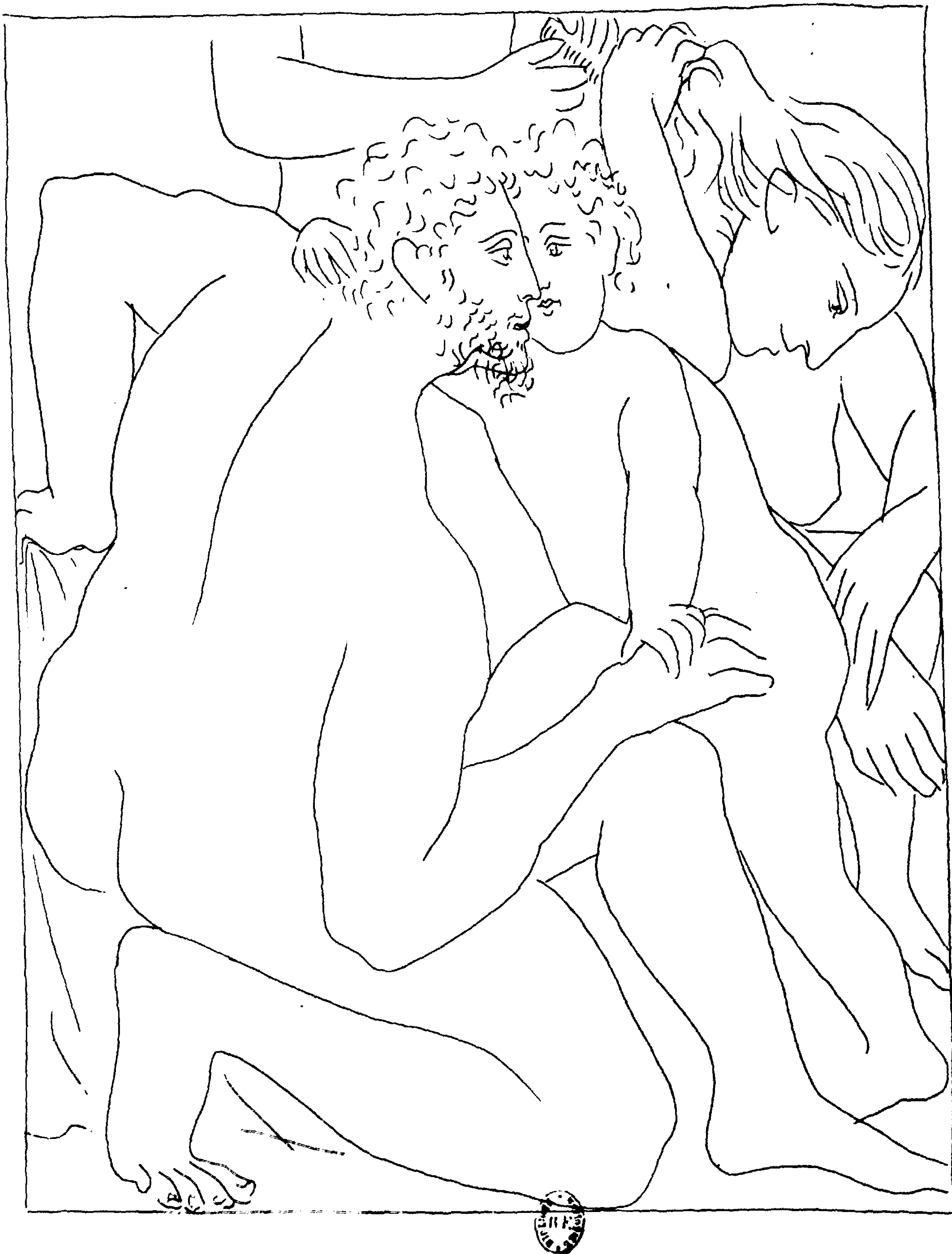












مجلدين باللغة اللاتينية والفرنسية، كما استعان بترجمة فرنسية أخرى للأستاذ جورج لافاظ فى سلسلة «مجموعة جامعات فرنسا» نشرت بباريس فى عام ١٩٢٨ فى ثلاثة مجلدات .. وهذا يعطى صورة دقيقة للدأب وتحرّى الدقة والأمانة التى كانت رائدة المترجم فى عمله الذى ستعرف له الأجيال حقه من التكريم والتقدير.. ويبدأ الكتاب الأول من مسخ الكائنات بافتتاحية تذكّرنا بالكتب المقدسة حول نشأة الكون: «قبل أن تكون أرضٌ وقبل أن تكون سماء تظلّ هذا الكون أجمع، كان ثمة عماء يلفّ العالم كله بردائه ولا يبين منه غير شكل واحد لا سواه .. كان كتلة مضطربة لا شكل لها .. جرما لا حياة فيه وبذورا متناجزة لعناصر متنافرة .. وتدخلّت القوة الإلهية لفصل العناصر بعضها عن بعض وتحديد الأجرام وتم خلق الأرض. وكان ثمة كائن من معدن أنفس يتميّز بالفكر الخلاّق الذى يفرض به سلطانه على سائر المخلوقات لايزال غائبا، فكان الإنسان. . ثم جاء پروميثيوس بن ياپيتوس فقبض قبضة من تراب الأرض عجنها بماء جارٍ صاف وسوّاها إنسانا على صورة الآلهة المهيمنة على كل شىء.. وقد قسّم أوڤيد العصور التى تلت عملية الخلق إلى أربعة عصور هى «العصر الذهبى» وقد أظل هذا العصر قوما يتمسّكون بالمبادئ السامية يلتزمون الحدود التى يرسمها لهم ضميرهم الذى ينبع من الإيمان العميق بالخير والسلام والوئام ففاض الخير فى الأرض وساد الربيع باعتداله كل الأعوام، فلا برد ولا مطر، وفاضت الأنهار لبنا وسالت الأشجار شَهْدا ذهبىّ اللون، ثم وقع صراع بين ساتورن [كرونوس عند الإغريق] وابنه چوپيتر [زيوس عند الإغريق] انتهى بانتصار چوپيتر. وبدأ العصر الفضى الذى حلّ محل العصر الذهبى. واختصر چوپيتر فصل الربيع الذى كان يمتد على مدار السنة فى العصر السابق، وقسّم السنة إلى الفصول الأربعة: الشتاء والربيع والصيف والخريف.. ثم كان العصر الثالث وهو عصر البرونز الذى طُبع فيه البشر بطابع الغلظة والقسوة فاستسلموا للمنازعات وشاعت بينهم الصراعات.. غير أن الشر لم يكن قد غلبهم على كل أمورهم .. ثم كان أخيرا عصر الحديد والصلب حيث كثرت الجرائم فى أبشع صورها وغاب الحق وانمحى الصدق ووئد الوفاء .. واختفت الطاعة وطغت الغطرسة والخيانة وساد الطمع والخداع وتفشّى العنف والجشع. لقد كان هذا التقسيم الزمنى مهادا لما سيشهده العالم من تحوّل يجعل منه مسرحا دمويا للصراع الوحشى بين الآلهة والبشر وبين البشر أنفسهم بعضهم ضد البعض الآخر .. تحول العالم إلى مسرح وتحولت الكائنات من هيئة إلى أخرى واندلع عراك امتلأت به أجنحة الأيام ليسافر التاريخ عبر القرون وهو يضجّ بهذه الملحمة البشرية التى أبدع أوڤيد فى تصويرها بكلماته الجليلة وأبدع ثروت عكاشة فى نقلها إلى لغتنا العربية .. ويحدث أول تحول لكائن حين غضب چوپيتر على ليكاوون طاغية أركاديا الذى كان يلقى أجساد الأسرى إلى النار بعد أن يقطع رقابهم وكانت أجسادهم ماتزال نابضة بالحياة .. وبدأ التحول بالخرس ثم تحولت ذراعاه إلى ساقين وإذا هو قد مُسخ ذئبا .. ثم أغرقت الآلهة الأرض وعمّها الطوفان» وما لبثت

الشمس أن جفّفت بدفئها المياه وظهرت الكائنات مرة أخرى ويبدأ الحب طرح شباكه حول القلوب، ووقع فوبيوس [أپوللو] لأول مرة فى غرام دافنى ابنة إله النهر پينيوس ولم يكن هذا شيئا عارضا بل من تدبير كيوپيد الذى رأى أن يثأر من أپوللو لسخريته منه ساعة أحسّ الزهو لفتكه بالثعبان پيثون: «وظل المعجبون بجمال دافنى يطاردونها حتى ضاقت بنفسها وبجمالها قائلة أمدد إلىَّ يد العون يا أبتاه ودع مياهك – إذا كانت لها تلك القدرة القدسية حقا – أن تمسخ جمالى هذا الذى أثار بى الإعجاب فى قلوب الجميع. وما إن انتهت من ضراعتها حتى استرخت فإذا صدرها جذع شجرة وإذا شعرها أوراقا وإذا ذراعاها أغصانا وإذا قدماها جذورا وإذا وجهها قمة تلك الشجرة، ولكنها على هذا بدت فاتنة .. وظل فوبيوس على حبه لها يلتمس قلبها الذى ما فتىء ينبض تحت اللحاء .. وهذه البداية الغرامية ليست إلا افتتاحية لمتواليات من الغراميات بين الآلهة والبشر أو بين البشر بعضهم وبعض، كانت تنتهى دائما بالتحول عن الهيئة الطبيعية إلى هيئة أخرى عقابا أو نجاة من خطر يحيق بالكائن أو يحدق به .. إن مغامرات چوبيتر كبير الآلهة تثير الدهشة وأحيانا الابتسام خاصة حين كان يخفى هذه المغامرات عن عيون زوجته «چونو» التى كانت الغيرة تدفعها فى معظم الأحيان إلى مسخ غريمتها إلى كائن آخر كما حدث مع «إيو» التى مسختها «چونو» بقرة بمساعدة ربّات الانتقام.. وقد يكون التحول إلى هيئة أخرى بسبب الحزن كما حدث لشقيقات «فايثون» الذى طلب من أبيه فوبيوس [أپوللو] قائد مركبة الشمس أن يتولى قيادة هذه المركبة ولكنها اندفعت به اندفاعا عاصفا انتهى به للهلاك فى بقعة بعيدة عن مسقط رأسه وجلست شقيقاته حول قبره أربعة أشهر يؤدين طقوس الحداد ثم حوّل الحزن الشقيقات إلى أشجار .. وقد يكون التحوّل عقابا كما حدث لأكتايون ابن كادموس الذى فاجأ ديانا عارية تستحم فى الغدير مع حورياتها.. وحين تبيّنت ديانا أن عين رجل غريب وقعت عليها وهى عارية اكتست وجنتاها بحمرة السحب التى تنعكس عليها أشعة الشمس الساقطة عليها أو بحمرة الفجر ساعة يصطبغ بالأرجوان .. ومع أن رفيقاتها كن يسترنها إلا أنها انزوت جانبا مشيحةً بوجهها وتمنّت لحظتها لو كانت مُمْسكة بسهامها، ثم تناولت قليلا من الماء الذى تستحم به ونثرته فى وجه الشاب فغمر شعره، ومضت تتمتم منذرة إياه بمصيره المشئوم قائلة «امض الآن إن استطعت لتزعم أنك شاهدتنى عارية؟» ولم تنبس بعد ذلك بكلمة. فإذا قرن وعل معمَّر ينبتان فى جبهته وذراعاه يتحولان إلى ساقين طويلتين .. وجسده يكتسى بجلد أرقش وعنقه يطول وأطراف أذنية تدقّ .. فحلّ الرعب فى قلبه. وحين رأى صفحة الماء تعكس صورة وجهه بقرنيه كاد يأسى غير أن شفتيه لم تتحركا بكلمة فراح يتوجّع وكان التوجّع هو لغته الوحيدة التى بقيت له.

إن الحب يلعب الدور الأساسى فى الصراع والشقاء والتحوّل عبر صفحات كتاب «مسخ الكائنات» بل إننا نرى كبير الآلهة يتخلّى عن صولجانه. يقول أوڤيد فى الكتاب الثانى. الملك

والحب لايجتمعان ويستحيل أن يشارك أحدهما الآخر. من أجل هذا تخلّى أبو الآلهة وحاكمها عن وقار صولجانه وهو حامل الصاعقة ذات ألسنة النيران الثلاثة وهو من يهتز الكون كله بإيماءة من رأسه فتخفّى فى صورة ثور واختلط بالثيران وشاركها خوارها ورعى معها من الكلأ الغض، وكان لون جلده أبيض بياض ثلج لم تطأه قدم ولم تمسسه نفثات ريح الجنوب الرطبة.. لقد جاء هذا التحول من رب الأرباب إلى هيئة ثور حتى يتقرّب من أوربا إبنة أجينور التى سرعان ما أعجبت به دون أن تفطن إلى حقيقته الإلهية. وبعد أن اطمأنت إليه الأميرة واعتلت ظهره هرب بها إلى البحر حتى وصل إلى جزيرة كريت وهناك كشف چوپيتر عن حقيقته بعد أن خدع أوربا.. أما التحوّل الذى كان فيه البشر ضحية لخلاف الآلهة فيتمثّل فى عقاب تيريزياس الذى عرف بالكاهن الذى يتنبأ بالغيب، وهو كائن يحمل طبيعة الرجل والمرأة معا بسبب حكمه الذى لم يعجب چونو زوجة چوپيتر.. فيحكى أوڤيد أن چوپيتر بعد أن ارتشف كؤوسا من نكتاره الإلهى بدأ يمزح مع زوجته چونو قائلا لها «إنكن معشر النساء لتجدن فى لحظة الوصال نشوة تفوق تلك التى يفوز بها الرجال» غير أن چونو لم تشاطره رأيه فاتفقا على أن يحتكما إلى تيريزياس الحكيم على أن يمتثلا لحكمه، ذلك أنه عرف لذّات الحب تارة وهو ذكر وتارة وهو أنثى. وقد أيّد تيريزياس رأى چوپيتر فغضبت ابنة ساتورن غضبا فوق كل خلاف وقضت على تيريزياس بأن ينسدل جفناه على ليل سرمدى. ولما لم يكن فى استطاعة إله إبطال عمل إله آخر فقد عوّض چوپيتر تيريزياس عن فقد نور عينيه بمنحه قدرة التكهن بالمستقبل مخفّفا بمنّته تلك عنه ما أصابه من چونو من نقمة مستبدلا البصر بالبصيرة..

أما أسطورة نارسيسوس التى تحولت إلى رمز لما عرف فى الأدب وعلم النفس بالنرجسية فهى تحكى قصة نارسيسوس الذى كان يجمع بين سحر الرجولة والأنوثة معا .. ولكنه كان شديد الصَّلف والعناد يبتعد عن المفتونين به والمفتونات .. وذات يوم لفت جماله انتباه الحورية الثرثارة «إكو» (الصدى) التى لاتطيق الصمت حين يتحدث الآخرون فترجّع دائما ما تسمع من حديث لكنها لا تبدأ الحديث أبدا، ولم تكد «إكو» تلمح نارسيسوس مطوّفا فى الحقول النائية حتى اشتعلت فى صدرها الرغبة وانطلقت تسترق خطاه خفية .. وظلت تردّد كلماته كلما فاه بها وحين مدّت ذراعيها محاولة عناقه صاح بها .. «ردّى ذراعيك اللتين تمدّينهما لعناقى فإنى أفضل الموت على أن أستسلم إليك». غير أنها أحسّت بالمهانة فانزوت فى أعماق الغابة وأخفت وجهها المخذول بين أوراق الأشجار، ومنذ ذلك الحين وهى تسكن الكهوف الموحشة .. غير أن عظامها ما لبثت أن تحولت إلى حجر بعد أن أصابها الذبول وظل صوتها يتردّد. أما نارسيسوس المفتون بنفسه فقد ساقته خطاه إلى الغدير بعد ما أضناه الصيد المنهك، ومال على صفحة الغدير يطفىء ظمأه فإذا هو يحسّ ظمأ جديدا. ذلك أن صورته المنعكسة على الماء قد سحرت لبّه فوقع فى غرام طيف حسبه جسدا وهو لا يعدو أن يكون خيالا لا حقيقة.. وقد فتنته

صورته فلبث يحملق فى الماء بلا حراك جامدا كتمثال، واضطجع على الشاطىء يتأمل عينيه الشبيهتين بنجمين وعنقه العاجى ووجهه الجميل الذى يتورّد بياضه الناصع .. وامتلأت نفسه إعجابا بتلك القسمات التى تحرّك إعجاب الآخرين به ودون أن يفطن بات عاشقا لذاته .. لقد حاول الإمساك أو تقبيل خياله ولكن عبثا. وظل فى مكانه على العشب محدّقا فى الصورة الكاذبة بعينين لاتشبعان من النظر ثم أدرك أنه وقع فى غرام صورته .. ومالبث أن أصابه الذبول واختفى فى المكان الذى أعدّت فيه المحرقة للاحتفال بحرق جسده وظهرت زهرة النرجس تحمل قلبا زعفرانى اللون تنبثق منه وريقات بيض ..

وثمة أسطورة تؤكد لهو الآلهة وفتنة الجمال الطاغى وسيطرة القدر على مصائر البشر.. فقد فُتنت ڤينوس إلهة الجمال بحب أدونيس وكان ذلك بسبب مصادفة وقعت. كان كيوبيد إله الحب يقترب من أمه ڤينوس ليقبّلها فإذا هو يخدش بغير قصد أعلى صدرها بطرف سهم كان يبرز من كنانته .. فدفعت ڤينوس بابنها بعيدا حين أحسّت ألم الجرح ولكن عاطفة الغرام كانت قد اجتاحتها فهامت بأدونيس وظلت ترافقه أنّى ذهب وظلت تحذّر أدونيس من الاقتراب من الحيوانات المفترسة وكأنها كانت تقرأ الطالع فقد كان أدونيس مولعا بالصيد .. وحلّقت ڤينوس منطلقة بمركبتها فى الأجواء يقودها البجع بعد أن حذّرت أدونيس .. غير أن الشجاعة لاتجدى معها التحذيرات فقد لمح أدونيس خنزيرا برّيا كانت كلاب الصيد قد اقتفت أثره وأثارته فخرج من جحره وكاد يخرج من الغابة .. فأنفذ فى جنبه رمحه بطعنة قاتلة وأسرع الحيوان فنزع الرمح الدامى بخطمه المتدلّى فدبّ الذعر فى قلب أدونيس وانطلق يبحث عن مأوى.. غير أن الخنزير الوحشى تعقّبه وعضّ فخذه قريبا من خصيته فسقط يتلوّى محتضرا فوق الرمال وحيدا.. وبلغ أنين أدونيس سَمْع ڤينوس التى لم تكن مركبتها الخفيفة ببجعاتها المجنّحة قد بلغت بها قبرص بعد، فأدارت طيورها البيض واتجهت إليه وشقّت ثوبها عند صدرها وشدّت شعر رأسها وجعلت تضرب صدرها بيديها اللتين لم تخلقا لمثل هذا العنف.. وانبرت تلوم الأقدار وصاحت فيها قائلة: «لا لن يخضع لكنّ كل شىء .. ولسوف يبقى أدونيس ذكرى حزن خالد إلى الأبد سوف يُمثّل كل عام مشهد موتك يذكّر بما كان فيه من نواحى عليك .. ولتنبثقنّ زهرةٌ من دمائك. لقد استطعت ياپيرسيفونى أن تحوّلي امرأة إلى نبتة نعناع عطرة، فهل ألام أنا إن أسبغت على حفيد البطل العظيم سيناراس هيئة جديدة.. ثم صبّت ڤينوس على دم أدونيس بعد هذه المناجاة نكتارا عطرا لم يكد يحسّه حتى غلى الدم وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقّاعات الشفافة فوق المياه المصفرّة فى الأماكن الضحلة الموحلة. ولم تكد تمضى ساعة من زمان حتى انبثقت من الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمان التى تخفى بذورها تحت لحائها، غير أن المتعة التى تهبها هذه الزهرة قصيرة العمر..

وصف الباحثون ومنهم هرمان فرانكل كتاب «مسخ الكائنات» بأنه ملحمة ولكن الكتاب يضم فى ثناياه كثيرا من القصص التى تنتمى إلى الملهاة مثل مغامرات الآلهة وتحوّلها لكى تقتنص لحظات من المتعة بل واللجوء أحيانا إلى الخداع من أجل الفوز بالمغانم والمفاتن الأنثوية، إلا أن المأساة تجسّد بالفعل جوهر معظم صفحاته فالقسوة والخيانة والغرور والجشع والطغيان تقود كلها إلى المآسى. وقد تقاسم الحب والحرب معظم القصص فإن مأساة المآسى هى حرب طروادة التى جسّد هوميروس وقائعها فى الإلياذة والأوديسا والتى تناولها أوڤيد فى كتابه من وجهة نظره ومن جانب تحول شخصياتها عن هيئاتهم، هذه الملحمة بدأت باختطاف باريس بن بريام ملك طروادة لهيلين اليونانية فاندفع اليونانيون بأبطالهم وملوكهم يدافعون عن شرفهم حتى أحرزوا النصر العظيم بعد عشر سنوات من الصراع الدموى. وقد جسّد أوڤيد آثار هذا النصر على جانبى الفريقين اليونانى المنتصر والطروادى المنهزم .. جسّد زهو النصر فى كلمات أوديسيوس البليغة وهو يطالب بالعدّة الحربية لأخيل بعد مقتله ومقارعته أجاكس الحجّة بالحجّة. ومن هذه المقارعة تتبدّى الأعمال الجليلة التى قام بها أبطال اليونان من أجل دفع ثمن النصر الباهظ .. لقد تحدث كل من البطلين عن دوره فى هذه الحرب فقال «أجاكس» وهو ابن عم «أخيل» يبرّر أحقّيته فى ميراث أخيل من الأسلحة فقال: «ها أنذا أمام سفن الأسطول ياچوپيتر أدافع عن قضيتى أمام مَنْ جرؤوا على أن يسوّوا بينى وبين أوديسيوس هذا الذى فر هاربا من نيران هيكتور بينما اقتحمتها أنا لأدفعها بعيدا عن سفننا. ثم قال معرّضا بأوديسيوس «إن الجائزة التى أطمع فيها لعظيمة غير أن مطالبة أوديسيوس بها يفقدها كل قيمة ولن يباهى أجاكس بجائزة مهما عظُم شأنها إذا ماتطلع إليها أوديسيوس .. وها هو ذا الآن على وشك أن يظفر بمجد تليد فمع هزيمته أمامى سيغدو مشهورا إذ حسبه أنه جعل نفسه ندا لى». وقد بدا متفاخرا بأصله ومحتده العريق ثم خاطب أوديسيوس ساخرا: «وأما أنت يا أوديسيوس يامَن تشبه جدّك سيزيفوس فى الغش والخداع فكيف تستبيح إقحام اسمك فى نسب أسرة أياكوس وأنت غريب عنها». غير أن أوديسيوس قارعه الحجّة بالحجّة والكلمة بالكلمة قائلا: أيها الإغريق. لو كانت الأقدار قد رعت آمالنا جميعا لكنا الآن فى غنى عن الخوض فى أمر هذا الإرث .. ولبقيت يا أخيل بيننا حياً حاملا أسلحتك ولكُنا أكثر سعادة بوجودك بيننا .. لكن الأقدار القاسية قد أبت أيها الأصدقاء أن يبقى بطلنا بيننا (وهنا تظاهر بمسح أدمع ترقرقت فى عينيه) فمن أحقّ بخلافة أخيل سوى مَن نصبه قائدا لجيوش الإغريق؟ ويتضح هنا الفرق بين المدخل الماهر الماكر لأوديسيوس الذى تنبّه إلى غياب أخيل وافتقاده وبين غطرسة أجاكس الذى لم يلتفت إلا للحديث عن نفسه وأحقيته فى الفوز بسلاح أخيل - غير أن أوديسيوس بطل الحرب أثبت للإغريق حصافته وبلاغته حين تنقّل بهم من موقعة إلى موقعة ومن موقف تتجلّى فيه بطولته إلى موقف يتجلّى فيه حرصه على مصلحة الوطن، فوازن بين بطولته وبين

أخلاقه، بين شجاعته وبين وفائه وربط مصيره بمصيرهم، ثم ذكر لهم موقفا مشهودا من مواقفه حين بعثوا به رسولا إلى القلعة الطروادية المنيعة فمثل بين يدى مجلس شيوخ طروادة المهيبة وكان قادة جيشهم من الأبطال شهودا فما اعتراه خوف ودافع عن قضية الإغريق العادلة وأدان باريس خاطف هيلينا، ثم تحدّث عن استبساله عندما أوشك اليأس أن يلحق بجيش الإغريق أمام صمود طروادة للحصار ومحاولة أچاكس الانسحاب فقال أوديسيوس: «ما هذا الذى تفعلونه أيها الرفاق؟ أى جنون هذا الذى يردّكم عن طروادة بعد ما باتت فى متناول أيديكم؟ وماذا ستحملون معكم إلى دوركم بعد قتال دام عشر سنين سوى العار؟» ثم خاطب أچاكس قائلا: «لقد احمرّ وجهى خجلا يا أچاكس عندما شاهدتك تدير ظهرك للعدو وتستعد للإبحار بسفنك. وبهذا نجح أوديسيوس فى استمالة زملائه القادة ببيانه .. ورغم النصر العظيم الذى حقّقه أبطال الإغريق على الطرواديين إلا أن الأهوال التى واجهتهم خلال عودتهم إلى بلادهم تجعل من هذه الأهوال بمثابة حرب جديدة ثقيلة الأحزان بما حملته من فقد ومعاناة.. لقد انتهت المناظرة بين أچاكس وأوديسيوس بانتحار أچاكس وانتشر دمه على العشب الأخضر فانبثقت زهرة قرمزية وسط هذا العشب. لقد واجه أوديسيوس المنتصر أهوالا فى طريق عودته إلى إيثاكا حيث كانت زوجته پينيلوپى تواجه خطّابها بنقض غزلها كلما اكتمل وهى تراوغهم مستمسكة بالأمل فى عودة زوجها سالما إلى وطنه.. لقد كان النصر باهظا وثقيلا ولكن الهزيمة كانت فادحة على الجانب الآخر.. وقد جسّد أوڤيد هزيمة الطرواديين فى هذا البؤس الذى لحق بهيكوبا زوجة ملك طروادة بعد أن أُخذت أسيرة مع ابنتها پوليكسينا. لقد خسرت أبناءها وأحفادها فى ساحة القتال وأذلّها الأسر مع ابنتها ولكنها واجهت بشجاعة نادرة قدرها.. فقد رفضت پوليكسينا الإذلال أو الضعف وقبلت بالموت متمثّلا فى هذا الخنجر الذى غرسه أعداؤها فى صدرها أمام أمها الملتاعة.. وكانت هيكوبا قد تعلقت بالأمل فى بقاء ابن لها تم تهريبه إلى مملكة طراقيا هو «پوليدوروس» غير أن ملك طراقيا غدر به وقتله طمعا فى الثروة التى كانت مدّخرة له.. وما إن أحسّت هيكوبا بخراب العالم من حولها حتى قررت الانتقام لمقتل ابنها .. ذهبت تطلب لقاء الملك القاتل بحجّة أنها تريد مكاشفته بأمر كنز من الذهب أخفى من أجل ابنها فصدّق الملك الطراقى الذى أعماه جشعه الغريزى واستقبلها فجاءها وحيدا متلطّفا وهو يقول ماكرا: «لا تضيعى الوقت يا هيكوبا واعطنى كنز ابنك وأقسم بالآلهة أنى سأحتفظ به له مع كل ما أودعته عندى من قبل. ولم يكن يعرف أنها رأت جثة ابنها طافية بعد أن دفعتها المياه إلى الشاطىء ومضت تحدجه بنظرة ساخرة بينما يتكلم ويقسم حانثا إلى أن فار غضبها المكتوم فاستدعت حاشيتها من الأمهات الأسيرات الموتورات فانقضضن على الملك فيما هى تغرز أصابعها فى عينيه الغادرتين لتسملهما. وحين سمع أهل طراقيا بما حدث للملك تدافعوا يرجمون الملكة الطروادية بالأحجار ويهوون عليها بالعصى، فكانت كلما أصابها حجر فغرت

فاها ثم ظلوا يطاردونها وهى تهيم فى الحقول والغابات ..

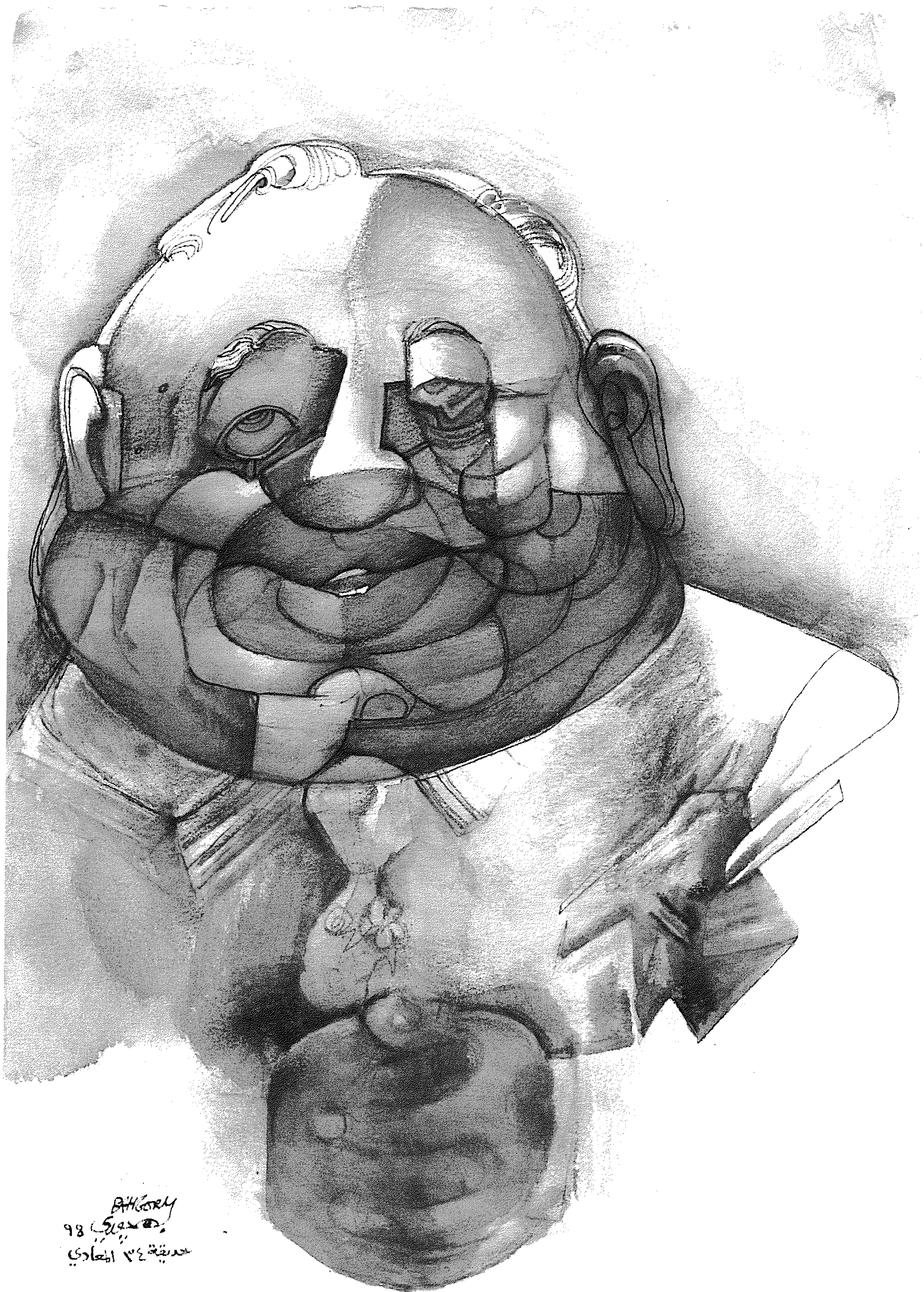
إن أوڤيد الذى رأى دمار طروادة كان يغنّى لروما وهو يختتم كتابه عن تأليه يوليوس قيصر ومجد روما وكأنه يقول إن الرومان هم ورثة المجد القديم. إن الابتهال الذى ينهى به أوڤيد فصله الخامس عشر يؤكد ولاءه لأغسطس قيصر الرومان فى عصر أوڤيد ويتمنّى له طول العمر حيث يناشد الآلهة أن ترجىء يوم رحيله عن الدنيا ليتحول إلى نجم فى السماء فيقول أوڤيد: «أيتها الآلهة المقدسة يارفاق آينياس أنتم يامن تشقّ أمامكم ألسنة اللهب وصليل السيوف الطريق رحبا مديدا بلا نهاية، ياآلهة أرضنا يا كويرينوس (رومولوس) يا أب المدينة الحانى عليها وصاحب الطول فيها، وأنت ياجراديفوس (مارس) ولد كويرينوس الذى لم يُقهر قط، وأنت يا ڤستا، يا مَنْ احتفظت أبدا بالمعبد المقدس فى ربوع آلهة أسرة قيصر، وأنت يافويبوس يامن تَقترن عبادتك بعبادة ڤستا، وأنت ياچوپيتر ياساكن قمة تل تارپيوس .. أيتها الآلهة جمعاء، يامن يليق بالشاعر أن يسبّح بأسمائكم القدسية.. ناشدتكم جميعا أن ترجئوا إلى ما بعد هذا الجيل ذلك اليوم الذى يغادر فيه أغسطس العظيم هذه الدنيا التى تدين لحكمه الناصع يوم يصعد إلى السماء نجما متألقا حيث يستجيب لضراعات البشر إلها ولو أنهم سيُحرمون منه ملكا».

إن تأمّل هذا الكتاب العظيم سيطلعنا على كون من المعارف الدينية والفلسفية والأدبية والفنية جعلته مقدرة ثروت عكاشة وموهبته وعزيمته القوية قادرا على إلهام الأجيال المتعاقبة بما وفّره من زاد ثقافى نادر وجهد دؤوب وأمانة علمية ودقة وإخلاص يندر فى زماننا أن نجد له نظيرا. إن أية كلمات مهما كانت بليغة ستقف عاجزة أمام هذا الجهد الخلاّق وربما لا يكون هناك من جزاء عادل لصاحب هذه الترجمة سوى أن الأجيال المتعاقبة ستظل تجد فى هذه الأعمال إلهاما متجدّدا ومعينا لاينضب .. وكما ظلت القرون تتداول فن الهوى ومسخ الكائنات مقرونا بالثناء والمجد لشاعرها أوڤيد، فإن هذه القرون سوف تفتح صفحات تاريخها لتضع اسم ثروت عكاشة كشريك لأوڤيد فى مجده الذى يناله فى اللسان العربى.. وإذا كان دور ثروت عكاشة الثقافى سيخلّده فى السجلات الدولية فإن دوره كمبدع ستحفظه القلوب والعقول عبر السنوات الطويلة القادمة، وستبقى ترجمته الرائعة لكتابىْ «فن الهوى» و«مسخ الكائنات» لأوڤيد درسا باقيا فى الإتقان والجدّية والأمانة يحتذيه المترجمون والدارسون والمبدعون.

[الصفحة المقابلة والصفحات التالية:]

جورج البهجورى

تخطيطات ملونة من جلسة
مع الدكتور ثروت عكاشة،
نوفمبر ١٩٩٨ .



BAHGORY
بهجوري 98
حديقة ٣٤ المعادي


BAHGORY







BAHGORY
بهجوري
حديقة ٣٤
المعادي
٢٥ ١١ ٩٨







المسئول

خيرى شلبى

دماغ كبير ينمو من تحته جسد يسعى لأن يلبيّ احتياجات هذا الدماغ بقدر ما يستطيع من قوة.

دماغ كمنقَد النار الفخاري، كوجاق من النحاس الأحمر يصطبغ بلون اللهب.

دماغ بلا رقبة، من المرمر الحرّ منحوت على الكتفين، اجتهد النحات الأعظم في جعله واجهة لمتحف تجتمع فيه كل رموز الفنون المرئية والمسموعة من تشكيل ورقش وزخرفة وموسيقى وحروف هجائية ومناظر سينمائية وطرز معمارية.

أقرب شبه للدماغ هو شكل جوزة الهند، أو القلقاسة؛ حتى هذه الشريحة من الشَّعر الأبيض الخفيف الآخذة شكل مشط من العاج، تبدو كبقايا الورق الأخضر في رأس القلقاسة.

النظرة إليه في المواجهة تعطي شكل الفطيرة الخارجة لتوها من فرن فلاحي سقّتها نيرانه عصير الورد البلدي.

من قمة الرأس إلى أسفل الذقن يبدو الوجه كتلة واحدة، ككرة من الرخام رُسمت فوقها الملامح بالفرشاة وظلال الألوان.

السحنة قوقازية.. أغلب الظن أنها تنتسب إلى أصول شركسية؛ لعلها تنحدر من أصلاب أحد سلاطين المماليك الشراكسة..

هي سحنة، رغم سماحتها الواضحة البارزة كالعنوان الكبير، كاللافتة، كمانشيتات الصحف بالحبر الأحمر، فإنه من السهل أن تلمح وراءها جهامة داخلية، وصرامة، وانضباطا، وخشونة، وجدّية هائلة، وقوة شخصية، وبسالة، وأصولا نبيلة عريقة في النبالة.

أذنان طويلتان مختفيتان خلف صدغيْن بارزين... من أعلى الأذن إلى أعلى الأذن تتكوّر الرأس، تتدوّر صانعة جبهة كنصف البرتقالة، يحدّها من أعلى ذلك المشط العاجي، ومن أسفل حاجبان كلطّتين من فرشاة سيف وانلي بلون البن المحروق.

من بين هذين الحاجبيْن يهبط أنف كبوق آلة موسيقية نحاسية، كالبروجي. يحدّ الأنف عن يمين وعن يسار عينان لاتجويف لهما، كأنهما مجرد رسم بألوان مائية.

هاتان العينان هما الدليل القاطع على مصريته الصميمة، يضفيان على الوجه مسحة فرعونية خالصة؛ حتى يبدو الوجه - بدون أدنى فرق - صورة طبق الأصل من وجه الكاتب المصرى الجالس القرفصاء.

أكاد أجزم أن الكاتب المصرى الجالس القرفصاء هو أبوه المباشر، أو لعله خاله. لأن هذا

التطابق في الشكل والملامح وإشعاع العينين لايتحقق في الابن إلا للخال أو للجد.

اتساع بوق الأنف أزاح الخدّين، فبدت منطقة المنخرين بالحنك بالذقن كأنها مطبوعة بخاتم ثقيل غاصت خطوطه البارزة في لحم الوجه.

الحنك واسع جدا، مضموم الشفتين يشبه ريشة من جناح ديك شركسي.

الذقن مدوّر كنصف تفاحة نامت فوقها سكين المائدة، يعكس قوة بأس، وعزماً وتصميما، وإرادة صلبة، وعفّة لسان.

هذه الابتسامة العريضة، المطبوعة على ثغره كأنما بالزنكوغراف، ضغطت الوجه في الرقبة وجعلتهما شيئا واحدا، وكرّرت الذقن بذقن إضافية، فبدت كستارة مخملية مبرومة حول نفسها.

في هذه الابتسامة جذل طفولي، وغبطة، تعكس نفسا صافية، تطلّ منها روح الأديب الفنان المغتبط دائما باكتشاف الفكرة الجديدة، والاهتداء إلى التعبير المناسب، والإمساك بالخاطرة الثمينة.

الابتسامة من فرط عرضها تلتحم بالعينين، فلا تكاد تعرف ما إذا كانت الابتسامة صاعدة من الثغر إلى العينين أم أنها هابطة من العينين إلى الثغر؟

المدهش أننا لو قسنا عرض الشفتين المضمومتين، لوجدناه - تقريبا - مساويا للمساحة التى تحتلها العينان، حتى لتبدو العينان كأنهما جالستان فوق كرسى الخدّين اللذين رفعتهما الابتسامة.

بقدر ما في ابتسامته من سماحة وغبطة طفولية فإنها تعكس خشونة عسكرية عتيدة.

لاتغرنّك هذه الغبطة، لايخدعنّك هذا السمت الباسم الذى قد يغريك بأن تتجاوز حدودك معه على بساط أحمدي تفترض أنت بحسن نيتك أنه ممدود مبسوط على الدوام.

كلا!

أنت وقد عرفت الآن أنه الدكتور ثروت عكاشة، أحد كبار مثقفي اللغة العربية. وأحد القلائل الباقين من زمن العمالقة، لاينبغي لك أن تنسى للحظة واحدة أنك أمام رجل عسكري في الأساس.

هو نفسه يجتهد في نفى هذه الشخصية التى كانت بعيدة كل البعد عن طبيعته الرقيقة الإنسانية الدافئة؛ لكنه في الوقت نفسه يعتز بها كجزء حيّ ومهم جدا من تاريخه؛ كأحد أهم الشخصيات القيادية في تنظيم الضباط الأحرار الذى قام بثورة يوليو لتقلب نظام الحياة في مصر والعالم العربي رأسا على عقب. وبتأثيرها تبدأ المنطقة عصراً جديداً تماماً، وتتغير خريطة أفريقيا بالمدّ الثوري المصري.

العظماء دائما هم الذين يؤثرون في المهنة أكثر مما تؤثر فيهم المهنة، وثروت عكاشة من هؤلاء الذين أضفوا على شخصية الضابط ثقلا وهيبة وأبهة.

أمثال ثروت عكاشة في الجيش هم الذين يبثّون الطموح والقدوة في الأجيال التالية، إنهم القوة الجاذبة، التى تُسْكر الشباب وتشدّهم إلى صفوف الجيش.

بهم، تتغير نوعية الشباب المنجذب إلى الكلية الحربية.

هناك بالطبع تلك النوعية التقليدية من الشباب الذين تُسْكرهم البدلة العسكرية وحدها، فيتكالبون على الكلية الحربية مفتونين بمركز الضابط أولا وأخيرا، وصحيح أنك لو سألت أحدهم: لماذا التحقت بالكلية الحربية؟ فسيقول لك ذلك الكلام المعروف سلفا: لكى أنال شرف الدفاع عن البلاد.. إلخ، وهو في العادة كلام تلقينيّ محفوظ.

والمفتونون بالمركز هم في العادة عبء على المركز، إذ أنهم سيقتاتون عليه، يأخذون منه ليضيفوا لأنفسهم؛ وكلما كبروا في المركز – أياً كان المركز وفي أي مهنة – ضؤل المركز وقلّت أهميته بقدر ما يأخذ منه شاغله، ولاشك أن الأمر دائما يتسع لبعض العناصر التى تكتشف نفسها في المركز بعد شغلها له فتعطيه أكثر مما تأخذ منه؛ لكن هذه نسبة ضئيلة كالاستثناء الذى يؤكد القاعدة.

هذه النوعية من الشبان المفتونين بالمركز في حد ذاته نحن لانعوّل عليهم، إنما يهمّنا تلك النوعية التى تنجذب للمركز من خلال قدوة بارزة فيه، ذلك أن هذه النوعية في العادة على قدر أكبر من الذكاء والفطنة ولابد أن تكون ممتلئة بمضمون ثقافي وإنساني من نوع ما، ولهذا فنحن نفرح بالعناصر التى إن سألتها: لماذا دخلت الكلية الحربية؟ مثلا – أجابك الواحد منهم بطلاقة وثقة مبكرة: لأكون مثل جمال عبد الناصر وثروت عكاشة وخالد محيى الدين، وحتى إن لم يقلها صراحة وبشكل مباشر فإن إشعاع هذه القدوة لابد أن يكون داخلا في تكوينه الموضوعي.

جمال عبد الناصر وثروت عكاشة وخالد محيى الدين وعبد المنعم رياض وأنور السادات وحسنى مبارك والجمسى وأحمد إسماعيل وغيرهم شخصيات مشرّفة للجيش ما في ذلك شك، ومع ما نكنّه للجيش المصرى كله من تقدير واحترام نكتفي بهذه الأمثلة كإشارة إلى كثرة الجنرالات العظماء الذين نعتز بهم، وخاصة أولئك الذين أقالونا من عثرتنا في العام الثالث والسبعين، ونعتقد أن أسماءهم لن تغيب مطلقا عن ذاكرة الأمة العربية طوال التاريخ.

الدكتور ثروت عكاشة كان – تقريبا – هو الظاهرة الثقافية الوحيدة المتفردة بين الضباط الأحرار.

لست أعني بذلك أن جمهرة الضباط الأحرار كانوا غير مثقفين، لا، بل إننا نعترف أن الكثيرين منهم كانوا على درجة كبيرة من الثقافة، وإلا ما دبّروا لهذه الثورة وأنجحوها.

إلا أن ثقافة معظمهم كانت نوعا من الثقافة العامة، وبعضهم كان لديه إحساس بالأدب، جمال عبد الناصر مثلا كان مشروع أديب قبل أن يصبح عسكريا، وله محاولة في كتابة القصة، ولعلنا نذكر تلك البداية الشهيرة لقصة «في سبيل الحرية» التى بدأ كتابتها في شبابه المبكر عن

مقاومة بلدة رشيد ثم طرحها في مسابقة لمن يكملها من الأدباء سواء كانوا من المحترفين أو الجدد، وقد فاز بجائزة إكمالها كل من عبد الرحيم عجاج وعبد الرحمن فهمى. هناك أيضا أنور السادات الذى اشتغل بالصحافة زمنا وله بعض الكتب عن قصة الثورة وعن بعض مذكراته الشخصية في العمل السياسي بوجه عام، وهناك أيضاً كل من كتبوا مذكراتهم أو كتبوا عن التاريخ العسكرى بوجه عام، مثل عبد اللطيف البغدادى وخالد محيى الدين وجمال حماد ومحمد على فهمى وغيرهم؛ وصحيح أن الاحتمال بأن هناك من صاغها لهم أو لبعضهم، أى أن هذه المذكرات بالذات ليست بأسلوبهم، ولكن هذا لا ينفى عنهم الثقافة.

وأيا كانت مستوياتهم الثقافية فإن أحدا منهم لم يرق إلى أن يكون ظاهرة ثقافية كاملة كثروت عكاشة.

وأعنى بالظاهرة الثقافية ألا يكون الإنسان مثقفا فحسب، أو صاحب نشاط ثقافي من نوع ما، كأن يكون أديبا أو شاعرا أو مؤلفا مسرحياً أو ناقدا، إنما يكون إضافة إلى ذلك معنيا بشئون الثقافة، حاملا لهمومها ضالعاً في قضاياها ضلوعا رئيسا.

ثروت عكاشة ظاهرة ثقافية بكل معنى الكلمة؛ بمعنى الكلمة؛ أى أنه حاضر بقوة في الثقافة كإنتاج أدبى وفنى ودرامى، وفي الثقافة كقضايا فكرية وبحثية تستهدف بناء الذوق القومى العام والارتفاع به من خلال ربطه بالفنون والآداب الرفيعة، والتضحية في سبيل ذلك بكل ما يملك من جهد ومال ووقت؛ وفي الثقافة كمنجزات تاريخية قومية فذة، كإنقاذ معابد فيله وأبى سمبل التى كانت مهدّدة بالغرق تحت طوفان المياه عند إنشاء السد العالى؛ وفي الثقافة كبرامج إدارية وفنية كإنشاءات ثقافية فنية مثل أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، من معهد للفنون المسرحية إلى معهد للسينما إلى معهد للباليه إلى معهد للكونسرفاتوار.. الخ، ومثل إنشاء فرقة الموسيقى العربية وبناء قاعة سيد درويش.. الخ.

أنا وكثيرون من جيلي تعرّفنا على ثروت عكاشة في مرحلة الصّبا المبكر، ربما قبل قيام الثورة، وإبان قيامها، وأعتقد أننا جميعا قد اندهشنا حينما تبيّن لنا أن ثروت عكاشة هو نفسه ثروت محمود الذى كنا نقرأ له بعض المقالات والترجمات في بعض الصحف والدوريات الثقافية المعروفة آنذاك.

وقد تكررت الدهشة بشكل مزدوج بعد قيام الثورة واستتباب أمرها.

اندهشنا بالغ الدهشة حين قرأنا كتابات أنور السادات عن قصة الثورة، وحين قرأنا عن خبر الرواية التى كان الرئيس عبد الناصر قد شرع في كتابتها ولم يكملها، وكأنه قد وقر فى أذهاننا أن العسكر لا علاقة لهم بالثقافة!! وربما كانت صورتهم في أذهاننا كمحاربين لا وقت لديهم للقراءة والكتابة هي المسئولة عن تلك الدهشة آنذاك.

ثم اندهشنا بالغ الدهشة حين تبين لنا أن ثروت محمود، الذى اتضح أنه ثروت عكاشة،

ضابط في الجيش، ومن الضباط الأحرار الذين قاموا بالثورة.

سر هذه الدهشة الأخيرة - بالطبع - هو أن الوجه الثقافى لثروت عكاشة كان هو الأبرز؛ ولعله كان الأهم في نظره.

ثم توالت المفاجآت المدهشة؛ من قبيل أن الصحفى الوفدى المخضرم أحمد أبوالفتح ألمع نجوم صحافة الرأى الحر آنذاك وأحد أصحاب جريدة المصرى التى خاصمتها ثورة يوليو وأغلقتها - هو زوج شقيقة ثروت عكاشة.

مصدر الدهشة هنا أن الضباط الأحرار - ومن بينهم ثروت عكاشة - كانوا يتحركون في سرية تامة، وكانوا في غير مأمن من أحمد أبو الفتح وجريدته، فكيف استطاع ثروت عكاشة أن يحافظ على علاقته بكل من زوج شقيقته وزملائه الضباط الأحرار، وأن يتوازن في موقفه بين العلاقتين المهمتين في حياته؟! وكيف كان متوائما تماما مع نفسه ومبادئه، وأن يتحكم - باقتدار - في عواطفه فيخفي خبر زملائه الثوار عن زوج شقيقته المدرّب على استقطاب الأخبار واستلابها من مختلف المصادر؟! *

على أن أهم مفاجأة كان لها أطيب الوقع في نفوسنا هى مفاجأة تولّي ثروت عكاشة منصب وزير الثقافة.

ربما كانت هذه المشاعر خاصة بى وحدي لظروف شخصية ربطتنى باسم ثروت عكاشة وفرضت عليّ متابعته في كل حرف كتبه ونشره منذ وقت مبكر جدا.

ذلك أن ثروت عكاشة - بوجوده على الساحة الثقافية وبوجوده كوزير للثقافة وكأحد الضباط الأحرار - هو الذى أوحى إليّ بتغيير الاسم الذى سأظهر به في الحياة الثقافية؛ من: خيرى أحمد عكاشة، إلى خيرى شلبى، ذلك أن عكاشة هو اللقب الأساسي في عائلتى بمحافظة كفر الشيخ، وهى عائلة تكثر بكثافة في بلدتين من بلدان محافظة كفر الشيخ، منهما بلدة بكاملها تنتهى أسماء سكانها جميعا بلقب عكاشة، أما شلبى فهو اسم وسيط، ولعله كان مجرد لقب اشتهر به جدّي المباشر الذى كان يعمل في السراى الخديوية لدى أفندينا عباس حلمي. وحتى بزوغ نجم ثروت عكاشة كان اسمى المعروف في بلدتنا وبين زملائى الطلبة هو خيرى عكاشة؛ لكننى حينما تيقّنت أن الكتابة الأدبية هي طريقي ومستقبلي قررت - بدافع من غرور الشباب وزهوه - إخفاء لقب عكاشة، وانتخاب الاسم الوسيط: شلبى، حتى إذا قدّر لى النجاح في مشروعى الأدبى لاتكون هناك شبهة الاستفادة من اسم ثروت عكاشة، حيث وقر في ذهنى أيام ذاك أن الناس ربما اعتقدوا أنني أحد أقاربه وأنه لاشك

(*) من إحقاق الحق أن الأستاذ أحمد أبو الفتح كان خير عوْن لتنظيم الضباط الأحرار، فقد أفسح صفحات جريدة «المصرى» قبل الثورة للأخبار التى كان التنظيم يزوّده بها متحدّيا رغبات السراى مما أوقعه فى كثير من المشاكل، وظل على صلة وثيقة بالتنظيم حتى قامت الثورة. «المحرر»

قد فرضنى على الوسط الثقافي!! وذلك رغم أن احتمال القرابة غير وارد على الإطلاق وإن كان ذلك فيه شرف كبير لى.

حين عيّن ثروت عكاشة وزيرا للثقافة كان – تقريبا – قد أصبح كاتبا من أصحاب الأساليب الجزلة الرصينة الجذابة، وكان ذلك واضحا في كتابيه المبكرين (سروال القس) يناير ١٩٥٢ و (إعصار من الشرق) أبريل ١٩٥٢. كما أن اشتغاله المبكر بالترجمة كان ينم عن وجود علاقة وثيقة بالآداب العالمية، وبالفنون العالمية، كالموسيقى الكلاسيكية والفن التشكيلى والأوبرا والمسرح والسينما، فلما أصبح وزيرا اتضح من مخطّطاته ومشاريعه الخلاّقة كما لو أنه كان يجهّز نفسه لهذا الدور منذ الطفولة..

فجأة أصبحت الثقافة في مصر عملا يوميا ملموسا في الشوارع والساحات والميادين ودور العلم.

أصبح للثقافة دار وأهل يسهرون على أوضاعها ومستقبلها، وكان ثمة عمل منهجي علمي مدروس يتحرك وراء هذه المنجزات الرسمية الملموسة، وإذا قلنا إن ثروت عكاشة كان أعظم وزير للثقافة في تاريخ هذه الوزارة فلا أظن أننا نبالغ بأي قدر.

في عهد ثروت عكاشة ازدهر العمل الثقافي بصورة غير مسبوقة. إذا أخذنا المسرح المصرى على سبيل المثال، نجد أنه يدين لثروت عكاشة بنهضة لم يسبق لها مثيل، أصبح المسرح برلمانا شعبيا حقيقيا، نوقشت فيه قضايا الناس وطُرحت الآراء السياسية بجرأة هائلة، في مناخ من الحرية الأدبية أتاح لدار المسرح القومي – مسرح الدولة – أن تشهد خشبتها في كل موسم ست مسرحيات كبيرة كل واحدة أشدّ من سابقتها، وفي ظل هذا المناخ نشأ جيل المسرحيين الكبار: نعمان عاشور وألفريد فرج ورشاد رشدى ويوسف ادريس وسعد الدين وهبة وميخائيل رومان ومحمود دياب وعبد الرحمن الشرقاوى، ونشأ مسرح الطليعة التجريبى يقدم للناس أحدث المدارس المسرحية وتياراتها الفكرية والمذهبية، وازدهر فن الأوبرا بأعمال كبيرة، وازدهر المسرح الغنائى، ونشأت مؤسسة دعم السينما لتعمل على الارتفاع بمستوى السينما من خلال الإنتاج الضخم الذى يعجز عنه رأس مال القطاع الخاص.. إلى آخر المنجزات العظيمة المعروفة لثروت عكاشة الوزير.

المدهش أن هذا الرجل العظيم لم تشغله مهمات الوزير – وما أكثرها وأثقلها – عن دوره كمثقف ينتج الثقافة، كان يجد وقتا ليتذوق ڤاجنر المولع به جدا، وللسياحة في معارض الفن التشكيلي لدراسة المدارس والعصور الفنية، وتجميع الصور والوثائق، ولقراءة الآداب العالمية وترجمة الكثير من نماذجها الثمينة. كانت كتبه تتوالى وتتنوع بشكل مثير للتقدير حقا. هل نتكلم عن كتابه عن تاريخ المسرح المصرى القديم؟ أم عن ترجمته لجبران خليل جبران؟ أم ترجمته لأوڤيد؟ أم كتابه: مولع بڤاجنر؟ أم موسوعته الفذة: العين تسمع والأذن

ترى؟ إن الحديث عن كل سفر من هذه الأسفار يحتاج لوقت وجهد تعجز عنهما هذه العجالة السريعة القصيرة.

وثروت عكاشة هو الوزير الوحيد – في تاريخ وزاراتنا – الذى تقدّم باستقالته لينجز رسالته لإجازة الدكتوراه، ومن يقرأ مذكراته بجزءيها يقف على أسباب كثيرة من صراعات داخل الجهاز الحكومى كانت كفيلة بتدمير كل الجهود الطيبة وتخريب كل الحدائق الثقافية لو أن وزير الثقافة شخص آخر غير ثروت عكاشة. ورغم ذلك ظل ثروت صامدا ثوريا يكافح ضد طغيان الإعلام السطحي الهزلي، ولم يفكر في الهرب لحظة واحدة، لكنه كان مصرّا على نيل إجازة الدكتوراه مهما كلّفه ذلك من جهد حتى لو اقتضاه ذلك التخلّي عن منصبه الوزاري، ولانقول التخلّي عن مسئوليته، فالواقع أنه لم يتخل عن مسئوليته حتى بعد أن غادر ديوان الوزارة إلى هذه اللحظة.

لمحات ودلالات فى مسيرة ثروت عكاشة

د· محمد المهدى

مع شخصية الدكتور ثروت عكاشة يصعب الفصل بين الحياة العمليّة والانشغال بالثقافة... ولعله حاول فى فترة مبكرة أن يقوم بهذا الفصل، ولكن سبق السيف العزل. والسيف كان اختياره الانخراط فى السلك العسكرى مجافيا رغبة والده، محاذيا سيرة الأب، وسيرة جده لوالدته.

تخرج فى الكلية العسكرية عام ١٩٣٩ ، وظلت عزلة القراءة والكتابة تشغله، بل نراها حازت انتظام خطوه العسكرى.

كيف وفّق؟

هل اكتشف– دون أن يكتشف فى فترة مبكرة – أن خصومة مصطنعة أقيمت عندنا بين مانقول عنه العقل، وبين مانسمّيه العاطفة؟

وان ماأدرج تحت الأول من أثمار بالمنطق والواقع، وأن ما أدرج تحت الثانية من أثمار بالعاطفة والاندفاع، ينتميان لمصدر واحد؟

اكتشف أن أعمق الألحان قافية، وأصدق الكلمات لونا، وأعذب اللوحات إيقاعا.. هي «نسيج النغم» كما يُعنْون أحد مؤلفاته لاحقا. وأن العين قد تسترق السّمع، بقدر ماتلمح الأذن. إنها الحواس رقّت بفعل الفكر فكوّنت فى موجات الإنسان المعجز «متحف الخيال» كما يعنْون صديقه «أندريه مالرو» كتابه الرائع. وأن كل ذلك وأكثر من ذلك هو ثمرات ما اعتملت فى النفس، إلا بحنين وأنين، ونسيج اللحم والدم.

فى حوار دار عام ١٩٥٧ بين جمال عبد الناصر ود. عكاشة حول طموحاته قال د. عكاشة مداعبا:

– إن ماأريده يخرج كما أعلم عن حدود قدراتك.

والتفت اليّ وفى وجهه دهشة لم تلبث أن خلّفت مكانها لابتسامة عريضة وهو يقول : إنها هوايتك الفنية ... ثانية!

وأجبته : أجل. لاأزال أتمنى أن أكون عازف بيانو مرموقا ولو خُيِّرت أن أختطّ حياتى من جديد لما فعلت غير ذلك ولما دخلت الكلية الحربية و.. مضيت أسترسل فى الحديث، فقاطعنى قائلا: ولكنك دخلت الكلية الحربية. وكنت ضابطا كفؤا، وشاركت فى حرب قومية، واشتركت فى صنع ثورة من حقّك أن تكون فى صفوف قادتها· ومن حقّها عليك أن تساهم فى دعمها. » (١)

وساهم د. عكاشة فى دعمها ليس أخذاً فقط بنصيحة الرئيس ناصر، ولكن نتيجة طبيعية لإدراك صلة الفكر بالواقع، وصلة الثورة بنسيج الثورة• ونسيج الثورة وكل الثورات لحمة من تراث الزمان الذاهب، وسدى من مكان الحاضر. هل هذا مادعا د. عكاشة لوصف نفسه فى مذكراته. على لسان صديق له بالتطرف مع رهافة المزاج؟

«وعزا هذا كله صديق آخر موصول كل الصلة بالسلوك الإنسانى إلى أن من صفات شخصيتى التطرف مع رهافة المزاج.. ويسترسل صديقى فيقول إن هذه السّمة كانت من الأسباب المباشرة لانطوائى وانعزالى ووقوفى عن مسايرة البعض من الزملاء إلا مَن كان مثلى نزعة وميولا وأقول إن هذا كله حق . »(٢)

نعم.

وأزعم أنها علّة أصابت مثقّفينا بدرجة عالية من الحساسية، أكثر بكثير من حساسية أهل الثقافة الغربية . والسبب نعرفه فهم يعانون– أي أهل ثقافتنا –من وجيعتين. الأولى هذا الفصل التعسّفى الذى ألمحت إليه سابقا بين عقل وعاطفة، أو فكر وواقع. وهو من ميراث فجوة أصابت نهضتنا الحضارية. والثانية هذا القدر الذى رافق مسيرة الحضارات شرقا وغربا. قدر الصعود، والهبوط. البناء والهدم.. من حيرة الفلاح الفصيح، إلى مصير سقراط، إلى «قدر الإنسان». إنها قصة مكررة وعبرة منسية .. ولابد أن تكون كذلك لتستمر الحياة.

رافقت هذه الرهافة د• عكاشة فصاحبته مترجما لكتاب «الحرب الميكانيكية» عام ١٩٤٢، ومقاتلاً فى حرب فلسطين ١٩٤٨، مترجماً لكتاب «قائد الپانزر» عام ١٩٥٢ ومشاركا فى ثورة ١٩٥٢، مشغولا بترجمة وتحليل جبران خليل جبران، وملحقاً عسكرياً فى باريس، مولعا بـ (ڤاجنر) والمسرح المصرى القديم ورمسيس، ووزيرا للثقافة•

وينتظم النسيج مع تنويعات فى مصنع نسجيّات د• عكاشة بعد التفرغ عام ١٩٧٢، فـ «مسخ الكائنات» لـ «أوڤيد» أو «فن هواه» عام ١٩٧٣، لايمنع من انتظام «مقامات الحريرى» ١٩٧٤، أو تكوينات «معراج نامه» ١٩٨٧. ودراسة «ميكلانجلو» ١٩٨٠ تقترب من تأمل عيون الغرباء فى مصر ١٩٨٤ . كل ذلك ولحن الأساس فى موسوعة تاريخ الفن للدكتور عكاشة ينداح بدءا من عام ١٩٦٣ رفيقا ليحتضن العصور من المصرى القديم، إلى عصر النهضة.. وإلى مابعد بإذن الله.

وإذا ما استعصت على القارئ معارج هذه الألحان، فقد وضع «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية» (إنجليزى/فرنسى/ عربى عام ١٩٩٠).

بين السياسة والثقافة

كان ترتيب د. عكاشة عند تخرجه فى أبريل ١٩٣٩ الخامس من المائة والعشرين خريجا. اختار سلاح مدافع الماكينة رغم ميله للانخراط فى سلاح الفرسان. تعرّف على عدد من أبطال

ذاك الزمان.. الشهيد أحمد عبد العزيز، والشهيد محمد وجيه خليل. عمل بمرسى مطروح ثم نقل إلى سلاح الفرسان فى القاهرة ترجم فى هذه الفترة كتاب الجنرال «فولر» الحرب الميكانيكية. وكانت له مغامرة طريفة مع رفيق سلاحه الفنان أحمد مظهر فى محاولة تهريب عزيز المصرى من مصر. يتعرف على خالد محيى الدين، يجمعهما شغف القراءة والكتابة. يلتحق بكلية أركان الحرب ويتعرف علي جمال عبد الناصر وعبد الحكيم عامر عام ١٩٤٥، ثم زكريا محيى الدين وصلاح سالم. يمرّ بمرحلة الشك ثم العودة إلى الإيمان فيترجم كتاب «العودة إلى الإيمان» لـ (هنرى لنك) عام ١٩٤٨. فى عام ١٩٤٤ كان ذهابه إلى فلسطين. شاهد هناك ماكان يدور من صراع بين الانتداب البريطانى، والحركة الصهيونية، والمقاومة الفلسطينية. ووضع الجيوش العربية من فرض الهدنة عند تقدمها. وفى ذلك يقول « ومما يسترعى الانتباه حقا أن مراقبى الهدنة حينذاك وكلهم من الغرب لم يكونوا على مستوى الإنصاف والحياد بل كانت ميول بعضهم إسرائيلية، أقول هذا لأنى أربط بين ماكان يحدث من جولات بعضهم بين مواقعنا نهارا، ثم تتبعها الغارات الإسرائيلية ليلا على الموقع نفسه، ترى هل كان ثمة ارتباط بين هذه وتلك؟». (٣)

وتكون العودة لمصر والمرارة وتكوين «الضباط الأحرار» عام ١٩٤٨ بدعوة من عبد الناصر أولا ثم عبد الحكيم عامر. ينضم إلى الجماعة وينشغل بقراءة النسخة الانجليزية من كتاب «قائد البانزر» [أى المدرّعات] للجنرال الألمانى هاينز جوديريان، يستفيد منه ولكن لايترجمه إلا عام ١٩٦٠.

انشغل أيضا بشخصية جنكيز خان فألف عنه كتابا وعن شجاعة المغول طبع عام ١٩٥٠. ولكن هذا الإعجاب بالحياة العسكرية وقوادها لم يمنعه من مطالعات أدبية، فأصدر ترجمة رواية (سروال القس) للكاتب الأمريكى الساخر (ثورن سميث).

وإلى جوار كتاباته الصحفية فى هذه الفترة، تحمّس لدراسة الصحافة فحصل عام ١٩٥١ على دبلوم الترجمة والصحافة من كلية الآداب (جامعة فؤاد الأول) القاهرة الآن. وكان طبيعيا أن تجاور اهتماماته الأدبية، اهتماماته بل شغفه بالموسيقى، من تكوين مجموعة أسطوانات كلاسيكية، إلى الانتظام فى ارتياد عروض الأوبرا.

وتكون اللحظة الحاسمة فى تاريخ مصر، وتاريخ من ساهم فى ثورة ١٩٥٢. ويُذكر للدكتور عكاشة أنه من القلائل الذين أنصفوا شخصية محمد نجيب. يقول عنه : كان اللواء محمد نجيب رحمه الله رحمة واسعة أحد قادة الجيش المرموقين لأسباب ثلاثة: أولهما أخلاقياته الرفيعة، وثانيهما ثقافته الواسعة فهو حاصل على ليسانس الحقوق، وخريج كلية أركان الحرب، ويجيد أكثر من لغة ويلّم باللغة العبرية. وثالثهما شجاعته فى حرب فلسطين التى ضرب فيها القدوة لغيره، ونال عنها أرفع الأوسمة وظفر بإعجاب الضباط كافة فى ميدان القتال». (٤)

وكان نجاح الثورة بفضل قيادة عبد الناصر الفعلية. وعندما بدأ يفكر فى تكوين مجلس قيادة الثورة، اعتذر د. عكاشة عن العضوية موثرا حسين الشافعى لأقدميته، وتولى رئاسة تحرير مجلة (التحرير) بعد أحمد حمروش. ساهم فى تحريرها آنذاك كوكبة من الكتاب.. عبد المنعم الصاوى، وعبد الرحمن الشرقاوى، ومصطفى بهجت بدوى، وكمال الحناوى، وسعد التائه، وصلاح حافظ، وسعد لبيب. والفنانين عبد السلام الشريف، وحسن فؤاد، وعبد الغنى أبو العينين، وجمال كامل.

وبعد خلافه مع صلاح سالم يستقيل ليعين ملحقا عسكريا فى برن بسويسرا. فى سمت سويسرا الثقافى يعود للدكتور عكاشة حنينه للدراسة• يتفق على إعداد رسالة دكتوراة عن الشاعر الكبير جبران خليل جبران... وتتسع آمال الثقافة من نافذة أوسع، والدراسة من أفق أرحب عندما ينتقل إلى فرنسا ملحقا عسكريا.

... وتبدأ سنوات باريس.

وفى الشكل يقارن بين حركة الحياة الهادئة فى برن وحركتها فى باريس فيقول «وحين مضيت أنهج النهج نفسه فى باريس إذا أنا بمن يستحثنى من يمينى، ومن يسارى، ومن أمامى، ومن خلفى أن أتعجّل، فلا وقت لأحد هنا للتريّث. (٥)

وعن المضمون ينقل رأى ألفونس كار الذى يقول «إن الباريسى الحق هو الذى تنمّ عنه خفّة ظله التى تسرى فى عروقه كما تسرى الصحة فى عروق الإنسان السليم، وأنه ليس من يحب الإقامة فيها، بل هو من لايستطيع فراقها». (٦)

فى باريس تتنّوع الرفقة الفكرية ... رينيه ويج ورينيه ماهيه وأندريه مالرو وشاجال ولوى ماسنيون وأراجوان وإيلوار ... وغيرهم الكثير .

ودراسيا يشرع فى إعداد – مع أسفه على فراق دراسة جبران – رسالة عن (ابن قتيبة الدينورى) مع المستشرق المعروف (ريچيس بلاشير)..

و تأتى رسالته المكمّلة للدكتوراه، مكمّلة أيضا لأحلامه بعروة بين الموسيقى والتشكيل «صدى مدرسة التصوير الانطباعية بفرنسا فى الموسيقى».

وتؤدى ظروف العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ إلى تأخير مناقشة الرسالة من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٦٠، وكان آنذاك وزيرا للثقافة وفى وقت كانت العلاقات بين مصر وفرنسا مقطوعة .. ويحصل على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى.

أما عن معاناة د. عكاشة فى باريس سياسيا وعسكريا فيمكن تصورها من خلال ماكانت تموج به فرنسا آنذاك من عداوة رسمية تجاه العرب. عنصرية تجاه الجزائر، وانحياز واضح لإسرائيل، وإعداد لعدوان مشترك مع إنجلترا وإسرائيل على مصر لحملها لواء تحرّر العالم الثالث. ومن توثّق علاقاته بالعناصر التقدمية الفرنسية عرف د. عكاشة بأمر العدوان فى فترة مبكرة. يقول

فى ذلك «وأذكر بعد عودتى إلى مصر فور انتهاء العدوان الثلاثى أن بادرنى جمال عبد الناصر حين لقيته بقوله ضاحكا: لقد نفذنا من ثقب إبرة بإذن الله.. ثم أردف قائلا: الحق إنى لم أصدّق فى مبدأ الأمر إمكان حدوث مثل هذا التواطؤ الثلاثى برغم ما أبلغتنى به، إذ كان حدوث هذا من المستحيل فى تقديرى» (٧).

بعد العدوان الثلاثى أمضى د. عكاشة عاما فى مصر من ديسمبر ١٩٥٦ إلى أكتوبر ١٩٥٧. عاد فيها للحبيب الأول... توفّر على ترجمة كتاب «النبى» لجبران، ويسأل نفسه لماذا جبران؟ ويجيب « فلا يوجّه إلىّ سؤال عن سرّ تعلقى بجبران إلاّ وقفز إلى ذهنى مقولة الشاعر الفرنسى بودلير حين سئل عن سر اختياره إدجار آلان پو لترجمة مؤلفاته فقال : لأننا متشابهان متقاربان . لقد فتننى منذ صفحاته الأولى التى قرأتها فلم أعثر بينها على الموضوعات التى كانت تراودنى فحسب، بل لقد عثرت بالمثل على العبارات النى كانت تجول بخاطرى وكان أسبق منى الى تسجيلها » . (٨)

فى روما عام ١٩٥٧ تبدأ فى حياة د. عكاشة مسئوليته كسفير . تتسع دائرة التعرف على غوامض السياسة، بقدر ماتتسع دائرة التعرف على أبعاد جديدة للثقافة . كشفت له هذه المرحلة عن أسرار السياسة الإسرائيلية وتوزعها فى الظاهر بين متشدّد هو بن جوريون فى الداخل، وبين (ناحوم جولدمان) فى الخارج ومحاولاته الحوار مع العرب، ويعقد فى فلورنسا مؤتمر البحر المتوسط عام ١٩٥٨ فكانت فرصة للتعرف على هذه المدينة الساحرة، وبدء علاقة ثقافية حميمة مع إيطاليا. اختير عام ١٩٦٨ من قبل اليونسكو مساعدا لـ رينيه ويج فى مشروع إنقاذ مدينة البندقية..

فى روما أيضا تعمّقت علاقته بالأدب اللاتينى «قرأت لڤرچيل إنيادته، وهى وإن لم تبلغ صميم قلبى فإنى لا أنكر على ناظمها شاعريته، وأمعنت النظر فيما سطره أوڤيد فى كتابه التحوّلات – ميتامورفوزس– فأسرنى وعشقته، وانكفأت أقرأ كل ماكتب. وما أن فرغت من مهامى الرسمية فى أوائل السبعينيات حتى خلوت الى نفسى ونقلت كتابه الخالد– التحوّلات أو مسخ الكائنات – إلى العربية، وأتبعته برائعته الساخرة الخفيفة الظل – «فن الهوى – آرس اماتوريا» .(٩)

وسياسيا مهّدت هذه المرحلة لتوثيق العلاقة مع إيطاليا وإعداد زيارة الرئيس فانفانى لمصر عام ١٩٥٩ . كما مهّدت لعودة العلاقات مع فرنسا وبدء مفاوضات مساعدة مصر لإنتاج القنبلة الذرية كما حصلت عليها إسرائيل.

بين الثقافة والإعلام

الوزارة الأولى

تنتهى مرحلة الجولات الخارجية للدكتور عكاشة، ليبدأ مرحلة الاستقرار فى مصر، بعد تولّيه أول وزارة ثقافة مصرية من نوفمبر ١٩٥٨ إلى سبتمبر ١٩٦٢ ، وتولى د. عكاشة وزارة

الثقافة مرة ثانية من ١٩٦٦ الى ١٩٧٠ ومعها رئاسة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. فى بدء توليه الوزارة الأولى كان عليه التعرف على مجريات الحركة الثقافية بعد ثورة ١٩٥٢ فى فترة غيابه عن مصر، وكان عليه من طرف آخر تلمّس إمكان تحقيق طموحاته وأحلامه فى حدود الواقع، ولربط الحلقات دعا إلى عقد مؤتمر عام ١٩٥٩ تحاور فيه حشد كبير من الكتاب والفنانين والمثقفين والعاملين فى حقل الثقافة بصورة رسمية أو غير رسمية.

انشغل بعدّة قضايا ... مفهوم الحرية، عزل الثقافة عن الجماهير، عالمية الفن، دور الدولة.

ورغم المعاناة من مركزية الدولة قبل حرب ١٩٦٧، إلاّ أن الثقافة نعمت بقدر من الحرية سمحت بعرض مسرحيات نقدية حادة كـ «الطوفان» لنعمان عاشور، و«الفرافير» ليوسف إدريس، و«على جناح التبريزى» لألفريد فرج، و«أديب» لعلى سالم. كما كتب نجيب محفوظ يقول: ومن أصعب المواقف التى صادفتنى فى حياتى أزمة رواية «ثرثرة فوق النيل» فقد بلغنى أنها اعتبرت لدى السلطات وقتها تجاوزا يجب تأديبى عليه، ولولا د. ثروت عكاشة الذى كان وزيرا للثقافة أيامها ودفاعه عنى عند عبد الناصر لكانوا قد عاقبونى فعلا». كما استطاع أيضا أن ينشر «أولاد حارتنا» و«السمان والخريف» و«الطريق» و«الشحاذ»، كذلك نشر توفيق الحكيم مسرحية «بنك القلق».



وتأكيدا لأهمية الثقافة جماهيريا أقيمت «قصور الثقافة»، وذهبت قوافلها إلى الريف البعيد. كما نجحت فى القاهرة عروض خاصة للعمال. ترجمت للعربية أوبريت «الأرملة الطروب» لـ فرانز ليهار. وقدّم لهم باليه «الأمير إيجور» لـ بورودين وكان من الطبيعى أن تتسع الدائرة من المحلية، إلى العربية، إلى العالمية. وماكان يتم ذلك إلا برعاية الدولة.

ونوجز إنجازات وزارة د. عكاشة الأولى فى الآتى:

فى مجال النشر: إعادة إصدار المعاجم كـ «لسان العرب» و«صبح الأعشى» و«الأغانى» و«النجوم الزاهرة»، و«نهاية الأرب». وبدأت الوزارة عام ١٩٥٩ بمشروعين أساسيين هما «دائرة المعارف الإسلامية» بأقلام عربية، و«القاموس الإنجليزى العربى». كذلك معاجم «الرائد الصغير» و«الرائد المصور» وفى مجال الفنون صدر «الفن المصرى المعاصر» و«لوحات بهزاد فى مخطوطة بستان سعدى» و«القاهرة فى ألف عام»... مع إصدار مجلات «المجلة» و«نهضة افريقيا» و«الفكر المعاصر».

وفى مجال التوثيق جرى تنفيذ مشروع دار الكتب الجديدة. وفى مجال المسرح بدأت نهضة واسعة جمعت بين المسرح المصرى والعربى والعالمى. فضلا عن مسرح العرائس، وإنشاء فرقة الفنون الشعبية، ودعم فرقة رضا وإقامة السيرك القومى.

وفى مجال الكلاسيكيات حملت أوركسترا الاذاعة اسم « أوركسترا القاهرة السيمفونى»

وبدأت مهمة واسعة منظمة للعروض، ثم كانت الخطة الخمسية لإقامة دار أوبرا جديدة. وفى مجال السينما أنشئت «نقابة المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية» و«جمعية الفيلم» و«المعهد العالى للسينما»..

وفى مجال الآثار كان مشروع الصوت والضوء فى الأهرامات وقلعة صلاح الدين ومعبد الكرنك بالأقصر، والمشروع الضخم لإنقاذ ١٧ معبدا فى النوبة. وفى العروض الخارجية كان معرض «٥٠٠٠ سنة من التاريخ المصرى» ومعرض «توت عنخ آمون ». فضلا عن المشروع الكبير لإقامة متحف جديد للآثار الفرعونية ووضع حجر الأساس للمتحف اليونانى الرومانى الجديد بالاسكندرية، و«متحف مركب خوفو» بمنطقة الأهرامات.

واقتضى التأسيس العلمى للثقافة إقامة «أكاديمية الفنون» لتضم «المعهد العالى للموسيقى الكونسيرفاتوار» و«المعهد العالى للفنون المسرحية» و«المعهد العالى للسينما» – وإقامة «قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى» و«مركز الفنون الشعبية». و«معهد التذوق الفنى». وفى مجال الفنون التشكيلية نظم «المعرض العام للفن التشكيلى» و«متحف المثّال محمود مختار» و«متحف محمد محمود خليل» و«متحف دار ابن لقمان». ثم الاستفادة من العروض المسرحية والموسيقية والراقصة فى الأماكن الأثرية، وترميم المبانى الأثرية الإسلامية واستخدام بعضها مراسم للفنانين، مثل مبانى المسافر خانة، ووكالة الغورى، وبيت السحيمى. وأعدّ مشروعاً لمتحف المستنسخات و«قصر الفنون».

وكانت الوحدة بين مصر وسوريا قد قامت فى ٢٢ فبراير ١٩٥٨ وتولى د. عكاشة وزارة الثقافة فى القطرين عام ١٩٦١. بدأت المشاريع المشتركة فى إقامة فرقة موحّدة للفنون الشعبية، وإنشاء المراكز الثقافية فى العديد من المحافظات السورية، وإحياء مدينة تدمر، ومشروع الصوت والضوء فى قلعة حلب، وإقامة مسرح جديد لها، مع إسهام اليونسكو فى ترميم قلعة الحصن، وإنشاء دار كتب جديدة بدمشق.

ثم كان الانفصال فتحطّمت الأحلام والطموحات الوحدوية.

ولايمثّل مشروع إنقاذ آثار النوبة محطة مهمة فى حياة الدكتور عكاشة فقط، بل هو محطة كبيرة لتأريخ مصر فرعونيا وحديثا. انتبه لخطورة الأمر فى نوفمبر عام ١٩٥٨ عندما زاره السفير الأمريكى فى القاهرة بصحبة مدير متحف المتروبوليتان الذى قال « جئت أشترى واحدا أو اثنين من معابد النوبة المحكوم عليها بالغرق بعد بناء السد العالى. وأجابه د.عكاشة معاتبا: إنه لجدير بمتحف المتروبولبتان أن يبادر بالعون العلمى لإنقاذ هذا التراث الإنسانى بدلا من التفكير فى شرائه». (١٠)

وكانت رحلة طويلة وشاقة امتدت جهودها إلى عهد ولاية د. عكاشة لوزارة الثقافة الثانية ١٩٧٠/٦٦. وارتبطت همومه وجهوده شخصياً ورسمياً حتى فى عهد بعده عن وزارة الثقافة من

٦٢إلى ١٩٦٦ . وعن اتصال جهوده من إنقاذ النوبة، إلى إنقاذ البندقية يقول «وحين انتخبت بعد ذلك نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ مدينة البندقية لم أتردد لحظة فى القبول، وتطوعت للعمل بها ماينيف على سنوات عشر. وحين أصدرت منظمة اليونيسكو لحسابها كتابى Ramses recouronné. Hommage, vivant au pharaon mort الذى تناولت فيه بالشرح والتحليل جميع مراحل حملة إنقاذ النوبة، تنازلت بدورى عن جميع حقوقى المادية والأدبية لصالح مشروع إنقاذ مدينة البندقية. فمصر تؤمن بأنه مما يثرى حضارة أمة قدرتها على الأخذ والعطاء معا». (١١)

الوزارة الثانية

فى عام ١٩٦٢ كانت بشائر الخلاف مع النظام الرئاسى المركزى قد بدأت. عيّن د.عكاشة بالاتفاق مع الرئيس جمال عبد الناصر كحل وسط رئيساً لمجلس إدارة البنك الأهلى المصرى حتى لا تكون إقالة أو استقالة. على أن المشكلة الحقيقية التى كانت تعتمل داخل التركيبة السياسية فى مصر هى ظهور مراكز القوى. وكانت لاتهدد المشروع الثقافى فحسب بل أمن مصر بكامله.

وفيما يتعلق بالموقف من الثقافة ظهرت فى هذه الفترة قضية دور الثقافة ودور الإعلام.

كان البعض يرى أن الثقافة مادة من المواد الاستهلاكية دورها الأول هو دهن الإعلام بقشرة ثقافية إرضاء للمثقف، وإيهاماً للفرد العادى، وفى النهاية توظيف كل القنوات لصالح الدعاية الإعلامية . وفى المقابل وجدت فئة أخرى ترى أن الثقافة دورها امتداد طبيعى للتعليم الجاد• هى صناعة ثقيلة لاتحتمل التسطيح، ولا التمويه، ولا التلفيق، لأنها بذلك لن تلحق المثقف الجاد، ولن تستقطب البعيد عن مقدرات الثقافة ... وجرى الحديث صراحة عن دور الكم، ودور الكيف . الكم الإعلامى أم الكيف الثقافى؟

ويلخص د. عكاشة فى مذكراته كيف رجع عبد الناصر عن مفهوم الكم فى يونيه ١٩٦٦ حينما التقى به «وإذا هو يفضى إلىّ بأنه ضائق كل الضيق بما دخل على الحقل الثقافى من جدب وما نالته مشروعاتى الثقافية من هدم وإهمال وتخريب. وكشف لى عن أنه قد عدل عن ترجيح كفة الكم على كفة الكيف فى مجال الثقافة . وأنه بات يرى إجراء تغيير عاجل، لأن تطبيق سياسة الكم قد أسفر عنه نتائج ضارة بالثقافة». (١٢)

وعاد د. عكاشة إلى وزارة الثقافة من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٠ فى فترة تحملت أوزار سنوات الماضي البعيد سياسيا، وأوزار الماضى القريب ثقافيا... وأثمرت التراكمات هزيمة ١٩٦٧ . ويكفى أن نقول إن شعار مرحلة ١٩٦٦/٦٢ فى النشر كان «كتاب كل ست ساعات».

ونكتفى هنا بجملة د. لويس عوض الساخرة عن إصدارات أطنان الورق الفارغ. يقول لوزير

الثقافة والإعلام وقتذاك فى أهرام ٣٠ أبريل ١٩٦٥ «أعتقد أنه يهمّك ويهم المال العام ألاّ يدخل بائع اللب والحلاوة الطحينية طرفا فى استهلاك ماتنتجه وزارة الثقافة من مطبوعات».

ونكتفى أيضا بجملة د. لويس عوض الساخرة عن مفهوم الخلط بين الثقافة والإعلام بعد عودة د. عبد القادر حاتم متوليا وزارتى الثقافة والإعلام .. (من مقال منع من النشر فى ديسمبر ١٩٧٠ بعد ترك د. عكاشة وزارة الثقافة الثانية. وظهر فى كتاب د. لويس ثقافيا فى مفترق الطرق).. يقول د. عوض «هذا هو مكمن الخطر من إدماج الثقافة مع الإعلام.. نريد شيئا فينتج لنا شئ آخر. ولست أظن مسئولا أو منفّذا مهما كان حسن النية يمكن أن يزيّن لنفسه أو للجمهور - يامّه نعيمة نعمين- والسيمفونية الخامسة لبيتهوفن فى وقت واحد مهما اتفقنا على أن هذا لازم وذلك لازم، إلا إذا كان مصابا بانفصام الشخصية».

ونوجز إنجازات الوزارة الثانية للدكتور عكاشة فى الآتى:

- النشر : عادت السلاسل الثقافية للصدور بعد توقف بعضها أو ضعف مستواه كـ «تراث الإنسانية» و«المكتبة الثقافية» و«أعلام العرب» و«مسرحيات عالمية». وأضيفت سلاسل جديدة. كما بدأت سلسلة الأعمال الكاملة لشوامخ الفكر الغربى منها الأعمال الكاملة لـ «دستويفسكى» و«الأعمال الكاملة لأفلاطون» و«هوميروس» و«برجسون». ومختارات من الأدب اليونانى وأدب أفريقيا وأمريكا اللاتينية. كما استكملت كتب التراث كـ «النجوم الزاهرة» و«الخطط التوفيقية» و«تفسير القرطبى» وغيرها. واستكمال موسوعات «تاريخ الحضارة المصرية». وإصدار «مآذن القاهرة» و«القاهرة في ألف عام» و«كنائس مصر». وإصدار شوامخ أخرى للفكر الغربى كـ «اضمحلال الامبراطورية الرومانية، وسقوطها» لجيبون و«الإنياده» لڤرجيل و«العقل والثورة» و«ضرورة الفن» لأرنست فيشر و«الغصن الذهبى» لفريزر وغيرها الكثير.

وتواصل إصدار المجلات : «المجلة» و«الكاتب» و«الكتاب العربى» و«الفكر المعاصر» و«الفنون الشعبية» و«المسرح» و«السينما» و«مجلة الفنون». وبدأ عام ١٩٦٩ إقامة أول معرض للكتاب الدولى فى القاهرة.

- وعاد النشاط المسرحى إلى جدّيته بعد فترة من هزال العروض. كانت فترة مابعد هزيمة ١٩٦٧ شديدة الحساسية. جاءت ردود الفعل المسرحية ساخطة أو ناقدة. ولكن الرقابة لم تمنع «المسامير» لسعد الدين وهبه. و«العرضحالجى» لميخائيل رومان. و«بلدى يابلدى» لرشاد رشدى، و«أنت اللى قتلت الوحش» لعلى سالم، و«ثورة الزنج» لمعين بسيسو. وقدم المسرح القومى دراما «الزير سالم» لألفريد فرج، و«بلاد بره» لنعمان عاشور، فضلا عن كلاسيكيات يونانية كـ «حاملات القرابين» لأيسخولوس و«دائرة الطباشير القوقازية» لبرخت وغيرها من أعمال مصرية أو غربية حديثة.

- وتواصل فى برنامج هذه الوزارة متابعة مشروع الأوبرا الجديدة، وتشييد دار الكتب الجديدة، وإعادة إحياء قاعة سيد درويش لتقديم الكلاسيكيات الموسيقية إلى جوار الأعمال الأوبرالية والباليهات بعناصر مصرية، وكان عدد من خريجى معاهد هذه الفنون قد بدأ فى الهجرة من مصر لعدم توفر فرص العمل الجاد.
وبدأت عام ١٩٦٨ «فرقة الموسيقى العربية».
- وفى مجال السينما أنتجت أفلام جادة منها «ميرامار» و«قصر الشوق» و«السراب» و«أرض النفاق» و«البوسطجى» و«قنديل أم هاشم» و«يوميات نائب فى الأرياف» و«الأرض» و«القضية». فضلا عن فيلم «المومياء» و«الفلاح الفصيح» وقد حازا على عدة جوائز. وفيلم «الأعجوبة الثامنة» عن معبدى أبو سمبل و«ينابيع الشمس» و«الاختيار».
- وأعد فى هذه الفترة الاحتفال الكبير بألفية القاهرة ١٩٦٩. صحبه عدة معارض وندوات وعروض. وبلغت عدد قصور الثقافة عام ١٩٧٠ أى عند انتهاء مدة د. عكاشة الثانية ٢٨ قصرا موزّعا فى أنحاء الجمهورية.

من الإيقاعات إلى التكوينات

من عالم الإيقاعات شعرا وموسيقى، إلى عالم التكوينات ألوانا وتشكيلا، نتوقف عند هذه المؤلفات للدكتور ثروت عكاشة.

- الإيقاعات

انتظم للدكتور عكاشة عقد الشاعر الكبير جبران خليل جبران (١٨٨٣/١٩٣١) حينما انتهى من ترجمة مجمل أعماله: النبى، رمل وزبد . عيسى ابن الإنسان. حديقة النبى. أرباب الأرض.

كانت حبّات مسبحته الأدبية متداخلة مع حياته التشكيلية . وكلها منتظمة منظومة فى رؤية من «الرمل والزبد». فهو من طرف ابن العقائد السماوية فى عالم غير مرئى، وابن أخلاقيات الأرض فى عالم مرئى. حول وحدة العقائد يقول د. عكاشة تعليقا على شخصية «آمنة» فى مسرحية جبران « إرم ذات العماد» : «ويحس المرء وسط هذا اللقاء الذى جمع فيه – جبران – بين مسلم ومسيحى تواق إلى المعرفة فى رحاب إنسانة عرفت أسرار الحكمة القديمة فـ – إرم ذات العماد– يحّس عمق إيمان جبران بوحدة الأديان، وتقديره – وهو المسيحى – لصوفية الإسلام المتسامحة». (١٣)

ويقول عن حبّات المسبحة « بعد أن عالج فى – النبى– صلات الإنسان بأخيه الإنسان، أراد أن يعالج صلات الإنسان بالطبيعة فى حديقة النبى.. على أن صبره لم يطاوعه حتى يكمل مشروعه فأخرج كتابه «رمل وزبد» ليسدّ به فراغ حياته الفكرية ... وقبل أن ينتهى من

عناصر كتاب «حديقة النبى» توقف فجأة ليخرج لنا كتابه «عيسى ابن الإنسان». وفى هذا الكتاب استطاع أن يضع للمسيح الصورة التى أرادها هو، وإن احتفظ بالقالب التقليدى الذى اعتاد أن يستعمله كل منْ ألّف عن المسيح ... على أن المرض وكان قد بدأ يدبّ فى جبران منذ صدر كتاب النبى، حال بينه وبين صدور كتابه الأخير موت النبى، فأصدر بدلا منه (أرباب الأرض). ومات جبران فى سنة ١٩٣١ قبل أن يموت النبى الذى تصوّره » (١٤)

لقد تمثّلت فى رؤية جبران ما اجتذب د. عكاشة من حوارية الفنون متجاورة، وحوارية الحضارات متباعدة.

- هنا ننتقل معه نقلة قد تبدو بعيدة، ولكنها فى الحقيقة متسقة مع رؤيته الطامحة إلى الإلمام بشتات العصور فى عروة من بؤرة الجمال. كتاب «فن الهوى Ars Amatoria» للشاعر الرومانى الكبير أوفيد (٢٣ق.م/١٨م.). يجمع النص بين نزعة صوفية تفتح له الباب على يد قس فرنسى من القرن ١٤م.، وبين نزعة حسّية واضحة أودت بالشاعر نفسه. يقول د. عكاشة فى ذلك « ومما نال من مشاعره، وأدمى نفسه نفى الامبراطور أوغسطس له إلى مدينة توميس على البحر الأسود، وذلك على أثر ظهور كتابه فن الهوى مدّعيا أنه دعوة لا أخلاقية. بينما ينسب شاعرنا هذا النفى إلى إذاعته سرا من الأسرار لا لجريمة من الجرائم. ويشيع البعض أن النفى كان عقابا على مغامرة طائشة لأوڤيد مع الأميرة چوليا ابنة الامبراطور، وأيا كان السبب فلقد ظل الشاعر فى منفاه إلى أن وافاه أجله المحتوم». (١٥)

ولعل هذا مادعا د. عكاشة لأن يرقش ترجمته العربية بـ ٢٧ لوحة، جمعت أيضا بين الشاعرية والحسّية لكبار الفنانين، منهم : چوليو رومانو، تتسيانو، لاستمان، روبنز، ڤان إيك، تنتوريتو، ڤيرونيزى، كاراڤا چيو، ڤيلا سكيز، لويس دى بولونى، ديبوا، بوشيه، ديلاكروا، جوستاف مورو.

- ويختار د. عكاشة عام ١٩٦٥ ترجمة كتاب The Perfect Wagnerite تحت عنوان «مولع بڤاجنر». كتبه برنارد شو عام ١٨٩٨ وأصدره فى عدة طبعات كان آخرها عام ١٩٢٢. وهو (تعليق على سلسلة مسرحيات خاتم النيبيلونج) لـ ڤاجنر. لعل ما أغرى د. عكاشة لترجمته احتواؤه فى عرضه على حوارية رائعة بين عدة فنون، أو ما يمكن أن نسمّيه مشارف فن البرفورمانس Performance. يقول د.عكاشة عن هذه الأوبرا فى تقديم ترجمته « إنها تعبير كذلك عن قدرة مؤلفها المذهلة فى خلق أوبرا يتعانق فيها الشعر، والدراما، والفن المسرحى مع الموسيقى ». (١٦)

ومن ناحية المضمون يكشف هذا العمل الملحمى عن درامية صدور أقصى حالات الشر من أنقى بؤر الخير. وفى ذلك يقول أيضا د. عكاشة فى التقديم نفسه «وسنرى كيف أن الذهب الذى استقر فى أعماق الراين التى هى مقرّه الطبيعى حيث يشعّ الجمال والنقاء، يصبح أداة

من أدوات الشر ومعولا من معاول الهدم حالما يُنقل من مكانه وتعاد صياغته وتشكيله ليحقق به بعض الناس أغراضا فاسدة» . (١٧)

التكوينات

تتقارب سنوات شروع الدكتور عكاشة من تحقيق حلمه الكبير وهو كتابة موسوعة الفن «العين تسمع والأذن ترى» عام ١٩٦٣ ، مع اهتمامه بترجمة كتابين مهمين أحدهما يسجل لشمولية الفن الغربى فى مسرح ڤاجنر، وهو كتاب برنارد شو «مولع بڤاجنر» عام ١٩٦٥ ، والثانى يسجل لشمولية الفن فى المسرح المصرى القديم. كتاب «المسرح المصرى القديم» للأب إتيين دريوتون عام ١٩٦٧ ، ويسجل فى مذكراته أن العالمة الفرنسية «نوبلكور» كان لها الفضل فى لفت نظره الى هذا الكتاب.

ويستوقفنا من هذه الشمولية فى الفن المصرى من خلال مشروعه الكبير، ماكتبه عن المسرح المصرى القديم فقد ضم الفنون السمعية والبصرية . يقول فى ذلك «من الحق أن النصوص التى جمعها دريوتون لم تكن غير مقتبسات لارابطة بينها، ولا تستوى نصا كاملا يسهل إخراجه. وبدا لى أنى أستطيع أن أنظمها عقدا تجتمع حبّاته المتناثرة بين الآثار، وأعرضها فى عرض شاعرى يتسم بأسلوب التعبير فى المسرح المصرى القديم من إنشاد فردى، وجماعى، وتمثيل صامت وإيمائى وحركة راقصة، ويستند فى الوقت عينه إلى أحدث الوسائل الفنية المعاصرة» . (١٨)

ويجتاز د. عكاشة فى رحلته الفنية التاريخية الجسور الشديدة الحساسية.. مراحل فنون حضارات الشرق العربى القديم قبل الإسلام وصلتها بالفن اليونانى فالرومانى ... العطاء والتلقى. إلى أن تكون المسيحية حلقة نقاش جديدة بين الشرق والغرب فى إطار ماتم إبداعه ويصعب هجرانه، وما أضيف ويصعب التنازل عنه. يقول فى كتابه «الفن البيزنطى» : «فألّفت بيزنطة بين الميول المختلفة شرقا وغربا وبين المطالب الإدارية وبين المبادئ الدينية.

وظلت الثقافة اليونانية القديمة راسخة الأقدام فى العاصمة فكان لها الحظ الأكبر فى توطيد الاتجاه العقلانى سواء فى موضوعاتها أو تشكيل صورها منطقيا. ومع ذلك ظلت صوفية الشرق حيّة قائمة، الأمر الذى حال بين الفن وبين أن يغدو عقلانيا جافا. فإذا الصوفية التى ثبت سحرها في الوسائط المادية مستولية على الروح. وإذا هى تخلق لونا من الجمال الآسر» .(١٩)

وفى الجزء الثانى عشر من «موسوعة تاريخ الفن: فنون العصور الوسطى» يشرح د.عكاشة كيف ترك الغرب ديالوجية الفن مع الشرق، إلى مونولوجيته الخاصة. لقد بدأت بشائر الأوربية الإقطاعية كشخصية مستقلة تبان وسط الغيوم، لاتستهدى فى العلن إلا بالمسيحية شكلا، وباليونانية مضمونا. يقول فى هذا الجزء : «ومع أن محاولة شرلمان خلق فن معبّر عن الروح

الأوروبية جاءت قبل الأوان، إلا أنه أوضح لأوروبا معالم الطريق الذى ينبغى أن تسلكه إلى ماشاء الله. وهو الطريق نفسه الذى شقّته منذ العصور الوسطى حتى عصر النهضة ثم عصر الكلاسيكية المحدثة، والذى انتهى الى بعث رؤية فنية متوائمة مع الطبيعة تسود فيها الأشكال الآدمية، والى اطّراح الأسلوب الخطّى الديناميكى فى سبيل «الشكل» والكتلة والتكوين الفنى الساكن، والى فرض طراز يتفق مع العقل والمنطق». (٢٠)

وتتأكد هذه التتابعية الغربية فى الفن الرومانسكى، ثم فى الفن القوطى. وتلخّص هذه العبارة كيف مهّد الفن القوطى لعصر النهضة الأوروبية «هكذا تحققت الوحدة القوطية فى طريقة التفكير الجدلى والتشييد المعمارى والتأليف الأدبى والموسيقى، فقد اتجه العقل القوطى للتوفيق بين مالا توافق بينه ولبلوغ ماهو غير عقلانى بأبرع وسيلة عقلانية، ولاستغلال ماهو غير مادى بوسائل مادية. كان هدف التفكير القوطى هو استنباط منهج لفهم مايستعصى فهمه وللتأمل فيما لايمكن التأمل فيه. وبين ماهو طبيعى وماهو خارق للطبيعة، وبين ماهو وحى الإلهام، وماهو تطلع وطموح، وبين ماله نهاية، وما ليست له نهاية». (٢١)

وفى إطار الرؤية الشمولية لوحدة وحوار الفنون يتوقف د. عكاشة عند المرحلة المهمة من تاريخ الفن ... الفن الإسلامى، أو مايصح أن نطلق عليه فنون مناطق العالم الإسلامى، فكما توحّدت الرؤية الجمالية الغربية من اليونان، إلى عصر النهضة، توحّدت أيضا الرؤية الجمالية فى الشاطئ المقابل من حضارات الشرق العربى القديم، إلى الحضارة الإسلامية.

وكان الجزء الخامس، من الموسوعة وعنوانه «التصوير الإسلامى الدينى والعربى» قد أوقف نشره لأنه يحتوى على صور للرسول عليه الصلاة والسلام، برغم ورودها فى مطبوعات سابقة، وأصولها من منمنمات تضمّها دار الكتب المصرية وغيرها• وتذرّع هواة التحريم بقرار الأزهر وإن كان الدافع سياسيا أوضحه د. عكاشة فى مذكراته، وهو تدخل السادات شخصيا لإيقاف الموسوعة بكاملها. يقول د. عكاشة عن طبعها خارج مصر «على أن هذه المصادرة رغم تخوّفى الشديد من أن تلحق الضرر بالناشر جاءت لدهشتى على العكس، فقد تضاعفت سعر النسخة لصالحه ثلاثة أضعاف، وزاد الإقبال على الكتاب فى البلاد العربية، ولم تمض خمس سنوات حتى نفد عن آخره » . (٢٢)

ونتعرف على رؤية د. عكاشة الجمالية للعمارة الإسلامية كموطن لفن تفرّد بأنه من العامة وإلى العامة رغم انتسابه إلى أسماء الخلفاء والسلاطين، مع تفرّده بالوحدة حول العقيدة، والتنوّع مع تعدّد الحضارات السابقة على الإسلام: «وتعدّ العمارة الإسلامية فى جوهرها عمارة تستهدف الجماعة ومصلحتها، ونرى ذلك فى المنشآت العديدة التى أعدّت لخدمة الجماهير. وكان بُناتها يقصدون بها فى الأصل كفّارة أو تقرّبا إلى الله. ومن الملاحظ بصفة عامة أن شخصية البنائين فى المجتمع الإسلامى كانت تذوب فى الجماعة».(٢٣) ويعزو د. عكاشة احترام

هذا المبدأ إلى «ماكان يتميّز به الصانع البسيط من مهارة وبراعة فى أداء واجبه، وأمانة فى الاضطلاع بعمله دون أن يكون له مرشد وهاد غير أستاذ أكثر خبرة » . (٢٤)

ويلخص الرؤية التشكيلية فى فن المنمنمات والصادرة ليس عن تحريم فى التصوير، ولكن عن تجسيم أو بعد ثالث جديد، فضلا عن بنائية جديدة تتسق وبنائية العمارة الإسلامية، ما ذكره فى كتابه «فن الواسطى» ... يقول « حيث تشترك الواجهات والأجناب والأسقف فى الصورة نفسها، وتمثّل الأشكال فيها بالطريقة التى تُشْعِر الرائى بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور، فيتحقق التعبير الفنى من علاقَات المسطّحات بألوانها وخطوطها ومساحتها المجردة، وهى طريقة للتعبير عن المنظور تختلف الاختلاف كله عن قواعد المنظور المتبعة فى عصر النهضة، وما أشبه هذا الأسلوب بأسلوب «سيزان» مصوّر القرن العشرين حين استخدم درجات حرارة اللون فى الإيحاء بالأبعاد والاستدارات بل التجسيم» .(٢٥)

ونعود مع الموسوعة إلى الغرب فى عصر النهضة الأوروبية مع الجزء التاسع المعنون «الرينسانس: فنون عصر النهضة» . والنهضة جغرافية تاريخية ضمّت أهل الجنوب وأهل الشمال كل بمعالجته وإن اتفقوا فى المنطلق والهدف. يتحدث هذا الجزء المهم الموثّق باللوحات الرائعة والطباعة الفاخرة عن هذه الشمولية الأوروبية فيقول «وقد تركّزت النهضة الحقيقية – التى كانت لقاء غير مألوف بين العبقرية والطاقة والظروف – حول مدينة فلورنسا التسكانية بإيطاليا، وحول مدينتين من المدن التجارية لاتقلآن ثراء ولهما باع طويل فى الإقدام والمغامرة هما بروج وجنت بإقليم الفلندرز» .(٢٦)

على أن لامعدى عن الحديث عن تفرّد الجنوب بالأسماء الثلاثة الكبيرة واستقلال كل منها بإيقونوغرافية خاصة . يتحدث د. عكاشة عن ليوناردو داڤنشى (١٤٥٢/١٥١٩) وكأن شمولية النهضة وضعت فيه «وكثيرا ماندهب إلى أن العبقرية هبة واحدة تصدر عن موهوب واحد، ولكن فى رأيى هى هبات مختلفة تصدر عن الموهوب نفسه، وهذا مانعلّل به صدور تلك الأعمال المختلفة عن ليوناردو، علمية وهندسية وطبية ومعمارية إلى جانب أعماله التصويرية» .(٢٧) ويقول عن ميكلانچلو (١٤٧٥/١٥٦٤) التى وفّقت عبقريته بشكل رائع بين المثالية والحسّية . وهى أيضا من دراميات عصر النضهة ومنذ إغريق القرن الرابع ق.م. لم يظهر فنان أحسّ بالسمات الجليلة التى ينطوى عليها جسد الإنسان العارى مثل ميكلانچلو الذى كان على نهجهم مفتونا فى أعماقه بجمال الرجل العارى، غير أن ما اتصف به عقله من نزعة أفلاطونية جادة قد وحّد بين أفكاره وانفعالاته، فإذا إعجابه ينأى عن الحسّية إلى المثالية فجاء تصويره للعرى فريدا فى نوعه» . (٢٨)

ويقول عن رافائيل (١٤٨٣/١٥٢٠) الذى أسعفه خياله الفذ فجعل ينسج فى داخله متناقضات عصر النهضة فينجو ويبدع فى آن «تصويره للرؤية المثالية التى تنطوى على مخيّلة

الفنان لاتلك التى تقع عليها عيناه فى الواقع، وما نظن أحدا باراه فى مخيّلته العظيمة فى تصور الأشياء إدراكا ومستوى ومدى، ولا أعنى بهذا أنه لم يكن ثمة بين الفنانين من ساواه فى هذا المجال، ولكن هذا كان مقصوراً على بعض صورهم لا كلها مثله». (٢٩)

الخلاصة

انشغل توفيق الحكيم كغيره من المفكرين والشعراء والأدباء والفنانين بحل دراميات الحياة فكتب كتابه (التعادلية). وهو محاولة كما نلاحظ من العنوان للحديث عن أن سياق هذه الدرامية محكوم بتعادلية. وكان طبيعيا أن ينشغل الدكتور ثروت عكاشة بهذا الهم الدرامى. وهو عنده توزّع على ثلاثة محاور تبدو منفصلة، ولكنها فى الحقيقة متصلة. بل منسوجة السدى واللحمة فى :

- حياته السياسية وماحاول تحقيقه من تعادل بين المركزية والديمقراطية.
- حياته العامة ومأأداه من خدمات جليلة للثقافة، مع محاولة التوفيق بينها وبين ما اصطُنع لها من خصومة مع الإعلام.
- حياته الشخصية وإنتاجه الفكرى الواسع.

كانت التعادلية السياسية شديدة الصعوبة بين إصلاحات لاتجد سبيلا للتحقيق إلا بمركزية سياسية اصطنعت خصومة بين ما سمّي بأهل الثقة وأهل الكفاءة. وكما كان يحلم، وكما كان يجب أن تكون من بدء المسيرة، حَسم الأمر لصالح الكفاءة، ولكنها كانت مع الأسف صحوة تغيير رياحها عابرة.

وجاءت التعادلية بين الثقافة والإعلام أشد حدّة، فلم تحكم بمقدرات الداخل فقط، بل بتيارات جارفة عالمية، فبدلا من أن يكون الإعلام وسيلة لنشر الثقافة، والثقافة وسيلة لتعميق رسالة الإعلام، حدث العكس. صار الإعلام بتوسيع قنواته التجارية الخاصة وإلغاء حدوده، وسيلة لتسطيح الثقافة، والثقافة أداة من أدوات التسلية الإعلامية، وإن كانت الرواسى التى وُضعت فى أوائل الستينيات وأواخرها مازالت تواصل النضال وأيدينا على قلوبنا معها.

ولعل العزاء قد جاء فيما أنتج د. ثروت عكاشة فكرا. لقد أراد لنفسه عالما من «نسيج النغم..» من نشيد أبوللو إلى أوليڤييه ميسيان، لكن غلبت عنده فنون البصر وأراد تعادلية متمثّلا بمقولة الحلاج «إنى أراك بسمعى، وأسمعك بعينى» أو بحديث «كلوديل» عن الألوان مصدر الأنغام و«ديلاكروا» عن موسيقى الصور، فحمّل الأذن مهمة بصرية تشكيلية. استجمع الحواس لتتلقى حلمه ومشروعه الكبير موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى). وجاء تكريمه من هذا السبيل، وفى هذا السياق.. وهذا بعضه:

- وسام الفنون والآداب الفرنسى ١٩٦٤ .
- وسام اللچيون دونير (جوقه الشرف) الفرنسى بدرجة كوماندور ١٩٦٨
- الميدالية الفضية لليونسكو تقديرا لجهوده من أجل إنقاذ معابد أبو سمبل وآثار النوبة
- الميدالية الذهبية لليونسكو تقديرا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيله.
- جائزة الدولة التقديرية فى الفنون بمصر عام ١٩٨٨
- أستاذا زائرا بـ الكوليج دى فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن ١٩٧٣
- زميلا مراسلا بالأكاديمية البريطانية الملكية ١٩٧٥
- عضوا بالمجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو ١٩٧٠/٦٢ .
- نائبا لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ ڤينيسيا (البندقية) وآثارها ١٩٧٨/٦٩ .
- رئيس اللجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربى بباريس ١٩٩٣/٩٠
- كرّمته فى مصر أكاديمية الفنون عامى ٨٤ و١٩٨٨ - مؤتمر المعماريين المصريين ١٩٨٨ . نقابة التشكيليين ١٩٨٩ ..
- منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية والعلوم الإنسانية ١٩٩٦ .

ثبت المراجع:

(١) أوفيد . (فن الهوى) . ترجمه وقدم له د. ثروت عكاشة دار الشروق. بيروت. طبعة أولى ١٩٧٣ .

(٢) برنارد شو. (مولع بفاجنر). ترجمة د. ثروت عكاشة. دار المعارف ١٩٦٥ .

(٣) د. ثروت عكاشة. (مذكراتى فى السياسة والثقافة) الجزء الأول .. دار الهلال. القاهرة طبعه ١٩٩٠ .

(٤) د. ثروت عكاشة (مذكراتى فى السياسة والثقافة). الجزء الثانى. دار المعارف القاهرة طبعه ١٩٩٠ .

(٥) د. ثروت عكاشة . تاريخ الفن، الفن المصرى ٣. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٧٦ .

(٦) د. ثروت عكاشة (الفن البيزنطى). موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) الجزء الحادى عشر. دار سعاد الصباح . الكويت ١٩٩٣.

(٧) د. ثروت عكاشة. فنون العصور الوسطى. موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) الجزء الثانى عشر. دار سعاد الصباح . الكويت ١٩٩٤ .

(٨) د. ثروت عكاشة. القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية. تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) دار الشروق. القاهرة ١٩٩٤ .

(٩) د. ثروت عكاشة. فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى. تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) دار الشروق. القاهرة ١٩٩٢ .

(١٠) د. ثروت عكاشة. فنون عصر النهضة: الرينسانس. الجزء التاسع. دار السويدى للنشر والتوزيع والإعلان. أبو ظبى ١٩٩٦ .

(١١) جبران خليل جبران. روائع جبران خليل جبران. تعريب. د. ثروت عكاشة . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. الطبعة الثانية (دون تاريخ).

الهوامش:

(١) د. ثروت عكاشة . مذكراتى فى السياسة والثقافة الجزء الأول . دار الهلال القاهرة . طبعة ١٩٩٠ ص ٢٤٠/٢٣٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٣ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٧٤.

(٥) المرجع السابق ص ١٣٤ .

(٦) المرجع السابق ص ٢٠٦ .

(٧) المرجع السابق ص ١٩٣ .

(٨) المرجع السابق ص ٢٣٦ .

(٩) المرجع السابق ص ٣٣١.

(١٠) د. ثروت عكاشة . مذكراتى فى السياسة والثقافة . الجزء الثانى . دار الهلال القاهرة طبعة عام ١٩٩٠ ص ٨.

(١١) المرجع السابق ص ٨٥.

(١٢) د. ثروت عكاشة .مذكراتى فى السياسة والثقافة الجزء الثانى . مرجع سابق ص ١٩٣ .

(١٣) جبران خليل جبران روائع جبران خليل جبران . تعريب الدكتور ثروت عكاشة . الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية (دون تاريخ) ص ٤١ .

(١٤) المرجع السابق ص ٤٦,٤٥.

(١٥) أوفيد: فن الهوى. ترجمه وقدم له د. ثروت عكاشة. راجعه على الأصل اللاتينى د. مجدى وهبه . دار الشروق . بيروت طبعة أولى ١٩٧٣ص ١٠ .

(١٦) برنارد شو . مولع بفاجنر . ترجمة د. ثروت عكاشة. دار المعارف القاهرة ١٩٦٥ ص ١٧ .

(١٧) المرجع السابق ص ١٨ .

(١٨) د. ثروت عكاشة تاريخ الفن. الفن المصرى ٣ دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٧٦ص ١٢٢٠ .

(١٩) د. ثروت عكاشة. الفن البيزنطى . موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) الجزء الحادى عشر . دار سعاد الصباح . الكويت ١٩٩٣ ص ٥٠.

(٢٠) د. ثروت عكاشة. فنون العصور الوسطى. موسوعة تاريخ الفن /العين تسمع والأذن ترى. ج١٢- دار سعاد الصباح . الكويت ١٩٩٤ ص ١٣ .

(٢١) المرجع السابق ص ٣٠٢.

(٢٢) د. ثروت عكاشة. مذكراتى فى السياسة والثقافة ج.٢ . مرجع سابق ص ٤٦٨ .

(٢٣) د. ثروت عكاشة .القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية . تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) دار الشروق . القاهرة ١٩٩٤ ص ١٥٩ .

(٢٤) المرجع السابق ص ١٦١ .

(٢٥) د. ثروت عكاشة. فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى . تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) دار الشروق . القاهرة ١٩٩٢ص٢٠ .

(٢٦) د. ثروت عكاشة. فنون عصر النهضة: الرنيسانس . ج ٩ . دار السويدى للنشر والتوزيع والإعلان . أبو ظبى ١٩٩٦ص ١٠٤ .

(٢٧) المرجع السابق ص ١٩٢ .

(٢٨) المرجع السابق ص ٢٥٥ .

(٢٩) المرجع السابق ص ٣٨٦.

العطاء الفكرى
دراسة ببليوجرافية

د. محمد فتحى عبد الهادى

رغم كل دراساته وأبحاثه العديدة والمتنوعة، التى أثرت الساحة الثقافية، ورغم المسئوليات الجسام الملقاة على عاتق الدكتور ثروت عكاشة والتى استغرقت كل وقته، إلا أن شغفه بالقراءة كان يطغى على كل اهتماماته الأخرى، فكان ينهل من القراءة فى مختلف العلوم: العسكرية، الأدب، والفن، بالإضافة إلى شغفه بالموسيقى، ودراساته وتأملاته لتلك الأعمال الفنية التى شاهدها خلال زياراته لإيطاليا وفرنسا وغيرهما من الدول، فضلا عن اهتمامه بالترجمة والكتابة منذ بداية الأربعينيات وحتى الآن.

هذه الرحلة الطويلة التى امتدت لأكثر من خمسين عاماً أثمرت على الساحة الثقافية والفنية العديد من الأعمال والترجمات التى تستحق التوقف عندها بالتحليل الدقيق والدراسة المتأنية. ومن هنا فإن اهتمامنا ينصبّ فى هذا المقال على هذا الجانب – العطاء الفكرى– ونبدأ بحصر ببليوجرافى للنتاج الفكرى للدكتور ثروت عكاشة، ثم نقوم بدراسة ببليوجرافية لأبرز سمات هذا النتاج، ونعرض لبعض الظواهر المرتبطة باقتنائه فى عدد من المكتبات الكبرى.

(١) الحصر الببليوجرافى للنتاج الفكرى

تغطى القائمة الببليوجرافية الملحقة بالدراسة (انظر القائمة رقم ٤) كتب الدكتور ثروت عكاشة، ومن ثمّ فهى لاتضمّ المقالات أو الأبحاث أو المحاضرات أو الأحاديث باعتبار أن الكتب هى أوعية المعلومات الأساسية، كما أن الأعمال الأخرى كثيرة وفى حاجة إلى حصر مستقل. كذلك لاتشتمل القائمة على ما كُتب عن ثروت عكاشة وأعماله، فذلك يحتاج إلى حصر مستقل آخر. واقتصر الحصر على الكتب المؤلفة والمترجمة المنشورة فى مصر وخارجها فى مختلف الموضوعات التى كتب فيها د. ثروت عكاشة.

واعتمدنا فى إعداد القائمة الببليوجرافية على عدة مصادر، فقد تم الرجوع إلى فهارس كل من دار الكتب والوثائق القومية والمكتبة الرئيسية لجامعة القاهرة، كما تم الرجوع إلى قاعدة بيانات مكتبة الكونجرس «الأمريكية» عن طريق مكتبها بالقاهرة لحصر مايوجد بها من مؤلفات ومترجمات ثروت عكاشة. وإضافة إلى هذا، حرص كاتب هذه الدراسة على البحث فى المصادر الببليوجرافية التى تحصر النتاج الفكرى المصرى على امتداد تاريخه وخاصة «دليل المطبوعات المصرية، ١٩٤٠ –١٩٥٦» الذى أعدّه أحمد محمد منصور وآخرون ونشره قسم النشر بالجامعة

الأمريكية عام ١٩٧٥، وكذلك «النشرة المصرية للمطبوعات» و«نشرة الإبداع» التى تصدرها دار الكتب والوثائق القومية وتغطى النتاج الفكرى المصرى منذ أغسطس ١٩٥٥ حتى الآن. ونشير أيضا إلى الاستفادة من قوائم الناشرين مثل قائمة منشورات «دار الشروق» وقائمة مطبوعات «الهيئة المصرية العامة للكتاب». ومن المصادر التى تم الاعتماد عليها أيضا «الثبت الببليوجرافى» الذى يدرجه ثروت عكاشة فى آخر كل كتاب من كتبه ويشير فيه إلى الطبعة الأولى والطبعة الأخيرة من كل كتاب. وجدير بالذكر أن «الثبت الببليولوجرافى» لايضم بعض كتب الرجل مثل «اتحادنا فلسفة خلقية»، كما لا يتضمن المقدمات التى كتبها الرجل لكتب الآخرين.

وبعد ذلك كله قام الكاتب بزيارة لمكتبة ثروت عكاشة فى منزله وأخذ يستفسر والرجل يجيب بصبر وبهدوء يدعو إلى الاحترام والتقدير، كما اطلع الكاتب على العديد من الكتب إضافة إلى تلك التى تم الاطلاع عليها فى دار الكتب والوثائق القومية والمكتبة الرئيسية لجامعة القاهرة.

وتنقسم القائمة الببليوجرافية الملحقة بالدراسة إلى خمسة أقسام هى : المؤلفات والدراسات، المترجمات، التحقيقات، البيانات الرسمية، المقدمات. وتم ترتيب الكتب فى كل قسم ترتيباً زمنياً حسب تاريخ صدور أول طبعة من الكتاب، وعند تعدّد الطبعات ترتب ترتيباً زمنياً من الأقدم فالأحدث. وتم تقديم بيانات ببليوجرافية كاملة قدر الإمكان عن كل كتاب تشمل: العنوان وبيان المسئولية ورقم الطبعة ومكان النشر واسم الناشر وسنة النشر وعدد الصفحات واسم السلسلة ورقم الكتاب بها إن كان الكتاب قد صدر ضمن سلسلة ما. ولم توصف طبعات بعض الكتب نظراً لعدم توافر بيانات عنها.

(٢) السمات الببليوجرافية للنتاج الفكرى

فئات الكتب

ينقسم النتاج الفكرى لثروت عكاشة إلى الفئات التالية:

(أ) مؤلفات ودراسات	٣١
(ب) مترجمات	١٩
(ج) محققات	١
(د) بيانات رسمية	١
(هـ) مقدمات كتب الغير	١١

ويشير هذا العدد الكبير من الكتب لثروت عكاشة (اثنان وخمسون عملاً إضافة إلى المقدمات) إلى انشغاله الواضح بالإبداع وبالكتابة رغم المسئوليات الكثيرة التى كانت ملقاة على عاتقه طوال سنوات عمله . ويبين حصر تقريبى لعدد الصفحات التى كتبها الرجل أنه قدم أكثر من ١٥,٠٠٠ صفحة منها نحو ١٠,٠٠٠ صفحة للدراسات و٤٠٠٠ صفحة للترجمات.

والواضح أن التأليف هو الغالب إذ تمثّل الكتب المؤلفة نحو ٥٠٪ من مجمل النتاج. وأبرز ما فى هذا النتاج موسوعته الكبيرة «تاريخ الفن» التى قدم فيها تسعة عشر عملاً، ثم مذكراته التى قدمها فى جزءين كبيرين (أكثر من ألف صفحة) يستعرض فيهما دوره المؤثر في العمل السياسى والعمل الثقافى بمصر عبر فترة زمنية طويلة.

وللرجل إسهام كبير فى مجال الترجمة إلى العربية فقد ترجم تسعة عشر عملاً، أبرزها ترجماته لروائع جبران خليل جبران مثل النبى وحديقة النبى وعيسى ابن الإنسان ورمل وزبد وأرباب الأرض. ومن الأعمال المهمة الأخرى التى قام بترجمتها، أعمال الشاعر الرومانى الكبير أوڤيد مثل «مسخ الكائنات» الذى يروى الأساطير بأسلوب شعرى رقيق، ومثل «فن الهوى» الذى يروى فيه الشاعر قصصاً وحكايات يلوّنها بتعليقاته وتفسيراته، ومثل «المسرح المصرى القديم» للأثرى إتيين دريوتون. ورغم الاهتمام الواضح بترجمة كتب الأدب والفن إلا أن الرجل ترجم كتبا فى مجالات أخرى أهمها علم النفس والعلوم العسكرية. وكان يحرص على تزويد كتبه المترجمة بدراسات ومقدّمات مفيدة.

وكان ثروت عكاشة حريصاً على تشجيع الآخرين من الزملاء والأبناء بكتابة مقدّمات لأعمالهم وما سجّلناه فى القائمة الببليوجرافية لا يشمل كل المقدّمات وإنما نماذج منها ولعل أبرزها تقديمه للعدد الأول من سلسلة أعلام العرب الشهيرة وكان أول كتاب بها للأستاذ الكبير عباس محمود العقاد، كما قدم لكتاب بالإنجليزية عن توت عنخ أمون، وأيضاً تقديمه لكتاب مهم هو «عمارة القرن العشرين» للمهندس صلاح زيتون. وكانت بصماته واضحة فى وزارة الثقافة أثناء توليه الوزارة فى الستينيات من القرن العشرين، وتجلّى ذلك فى بيانه أمام لجنة الخدمات بمجلس الأمة عام ١٩٦٩ عن «السياسة الثقافية التى تنتهجها الوزارة». ولابد من الإشارة أيضاً إلى تحقيقه الوافى والمدقّق لموسوعة «المعارف» لابن قتيبة الدينورى، وهى موسوعة تذكر الأنساب وتلخّص التاريخ وتسوق الطُّرف والمِلح والنوادر وقد جمعت كل ما ينبغى للناس أن يعرفوه عن أسلافهم وما ينقل لهم من حديث، فضلا عن رسالته المكمّلة «صدى مدرسة التصوير الانطباعية فى الموسيقى الأوروبية».

التطور الزمنى

يمتد النتاج الفكرى للدكتور ثروت عكاشة عبر أكثر من خمسين سنة. وأول كتاب صدر عام ١٩٤٤وهو كتاب مترجم عن الجنرال فولر بعنوان «الحرب الميكانيكية» وكان قد نشر من قبل مسلسلا بمجلة الجيش فى عامى ١٩٤٢ و١٩٤٣. وأول كتاب مؤلف صدر عام ١٩٥١ بعنوان «جنكيز خان الامبراطور الدموى». أما آخر الكتب التى صدرت للمؤلف عام ١٩٩٨ فهى الجزء الثالث من فنون عصر النهضة «الروكوكو» وموسوعة التصوير الإسلامى.

ويوضّح الجدول رقم (١) توزيع النتاج الفكرى توزيعا عشرياً حسب تواريخ الطبعات الأولى من الكتب.

جدول (١) **التوزيع العشرى للنتاج الفكرى**

الفترة	الفئة					
	المؤلفات	المترجمات	المحققات	البيانات الرسمية	المقدمات	المجموع
الأربعينات	–	٥	–	–	–	٥
الخمسينات	٢	٢	–	–	–	٤
الستينات	١	٨	١	١	٥	١٦
السبعينات	١١	٢	–	–	١	١٤
الثمانينات	١٢	١	–	–	–	١٣
التسعينات	٥	١	–	–	٥	١
المجموع	٣١	١٩	١	١	١١	٦٣

وقد بدأ العمل بالترجمة فى الأربعينات واستمرت الترجمات بعد ذلك وإن قلت ابتداء من السبعينات، أما التأليف فقد بدأ فى الخمسينات وظل مستمراً وإن نشط جداً فى السبعينات والثمانينات والتسعينات.

وقد استمر نشر النتاج متصلاً سنة بعد أخرى بصفة عامة منذ عام ١٩٤٤ مع فترات انقطاع بسيطة منها مثلاً الفترة من ١٩٥٣ –١٩٥٨ ولعل مردّ ذلك إلى عمله الدبلوماسى فى الخارج وسنوات أخرى متفرقة مثل ١٩٤٦، ١٩٦١، ١٩٨٥، ١٩٨٦.

ومن الواضح أن أخصب فترات النشر هى فترة الستينات خلال عمله رئيسا للبنك الأهلى المصرى، ثم السبعينات فالثمانينات والتسعينات بعد اعتزاله العمل السياسى وتفرغه، وأبرز ما فى الستينات نشر أعمال مترجمة لروائع جبران خليل جبران : حديقة النبى، عيسى ابن الإنسان، رمل وزبد، أرباب الأرض، وكتاب «المسرح» المصرى القديم« لإتيين دريوتون، أما أبرز ما نشر فى السبعينات فهو سبعة أجزاء من موسوعته الكبيرة «تاريخ الفن» بالإضافة إلى ترجمة عملين من أعمال الشاعر الرومانى أوفيد هما «مسخ الكائنات» و«فن الهوى». وقد شهدت الثمانينات نشر ثمانية أجزاء من موسوعته، كما صدرت فيها الطبعة الأولى من مذكراته فى السياسة والثقافة، كما شهدت التسعينات نشر أربعة أجزاء من موسوعته بالإضافة إلى معجمه الموسوعى للمصطلحات الثقافية. فضلا عن المجلدات الثلاثة الفاخرة عن فنون عصر النهضة: الرنيسانس والباروك والروكوكو.

الاتجاهات الموضوعية

على الرغم من أن الإسهام الرئيسى للدكتور ثروت عكاشة جاء فى مجالىْ الفن والأدب إلا أنه كتب أو نقل إلى العربية بعض الأعمال فى موضوعات أخرى بعضها يتصل بمجال عمله والبعض الآخر يمثّل اهتمامات جانبية له . ويمكن أن يتضح ذلك من الجدول رقم (٢)

جدول (٢) **التوزيع الموضوعى للنتاج الفكرى**

الموضوع	الفئات				
	التأليف	الترجمة	التحقيق	البيانات الرسمية	المجموع
العلوم العسكرية والسياسية	٣	٢	–	–	٥
الآثار	٢	–	–	–	٢
الفنون	٢٣	٢	–	–	٢٥
التراث الثقافى والثقافة	٢	–	١	١	٤
علم النفس	–	٣	–	–	٣
الآداب	–	١٢	–	–	١٢
مذكرات شخصية	١	–	–	–	١
المجموع	٣١	١٩	١	١	٥٢

إن مجال الاهتمام الأول للدكتور ثروت عكاشة هو الفن .. فقد قدم فيه (٢٥)عملاً منها ثلاثة وعشرون مؤلفاً بالإضافة إلى عملين مترجمين. والأعمال المؤلفة أو المترجمة فى الفن تضعنا أمام فنان عاشق للفن بدروبه المختلفة، فهو يكتب عن الفن المصرى القديم والفن العراقى القديم والفن الإغريقى والفن الرومانى والفن البيزنطى وفنون العصور الوسطى والفن الإسلامى العربى والفن الفارسى والتركى وفنون عصر النهضة، كما يكتب عن العمارة وعن التصوير والنحت وعن الموسيقى. لقد قدم موسوعة متكاملة للفن عبر العصور المختلفة والحضارات المختلفة، ومن يقرأ مذكراته فى السياسة والثقافة يدرك أنه كان يسبح فى بحور الفن، فقد كان قارئاً للكتب الأساسية فى الفن، وكان يقضى معظم أوقات فراغه أثناء عمله فى إيطاليا وفرنسا وغيرهما من الدول فى حضور الحفلات الفنية وفى زيارة المتاحف والمسارح وفى تأمل العديد من الأعمال الفنية، كما كان هاويا للموسيقى.

أما مجال الاهتمام الثانى فهو الأدب .. والأدب المترجم على وجه الخصوص، إذ يوضح جدول (٢) أنه ترجم (١٢) عملاً، وقد تنوّعت أعماله المترجمة ما بين الرواية والشعر والأدب المنشور .. على أن أعظم ترجماته هى ترجمات روائع جبران خليل جبران (النبى، حديقة النبى، عيسى ابن الإنسان، رمل وزبد، أرباب الأرض)..فقد فتن بجبران – ذلك الشاعر اللبنانى المهاجر – منذ صباه. ويذكر ثروت عكاشة أنه بعد أن استقر بعمله ملحقاً عسكريا بسفارتنا فى برن (أوائل الخمسينيات)

عاد إلى تأملاته الطويلة عن جبران «الذى كانت أفكاره ونظراته فيما وراء الطبيعة تمنحانه سكينه نفسية فى وحدته بالمهجر» فانكب على مراجعة أعماله والارتشاف من مشاعره التى تشيع بالحسّية والروحية معاً. ولعل ذلك كان سبب تسجيله لرسالة دكتوراه عن جبران خليل جبران بإحدى الجامعات السويسرية وإن سحب هذا التسجيل فيما بعد عقب انتقاله إلى فرنسا. وقد سبق أن أشرنا إلى ترجمته لعملين عظيمين من أعمال الشاعر الرومانى أوفيد هما مسخ الكائنات وفن الهوى.

والمجال الثالث للاهتمام هو التراث الثقافى والثقافة والآثار وربما كان ذلك بحكم انشغاله بالثقافة واهتمامه بها لفترة طويلة من الزمن، ومن ثم فقد قدّم كتابا عن حماية وتطوير التراث الثقافى الإنسانى بالإنجليزية، وأعدّ معجماً موسوعياً للمصطلحات الثقافية بالإنجليزية والفرنسية والعربية، ولعله المعجم الوحيد الشامل فى ميدان الثقافة، كما ألقى بياناً عن السياسة الثقافية أمام لجنة الخدمات بمجلس الأمة عام ١٩٦٩ يشرح فيه منهج وزارة الثقافة وأسلوب عملها، بحكم مسئوليته كوزير للثقافة وبعد أن أدّى واجبه فى إنقاذ آثار النوبة وإنقاذ معبدى أبو سمبل وفيله بعد نجاح مشروع الحملة الدولية، أعدّ كتاباً بعنوان «إنسان العصر يتوّج رمسيس» تناول فيه بالشرح والتحليل كافة مراحل حملة إنقاذ آثار النوبة التى كان له الفضل الأول فى إعدادها والدعوة إليها، وقد ترجمت اليونسكو هذا الكتاب إلى الفرنسية ونشرته عام ١٩٧٤. تبقى الإشارة إلى موسوعة «المعارف» لابن قتيبة التى حققها ثروت عكاشة والتى كانت تمثل لوناً من ألوان الثقافات فى عصر ذلك الأديب المؤرخ.

ومن الطبيعى أن يهتم ثروت عكاشة بالكتابة والترجمة فى مجال العمل العسكرى والسياسى بحكم تأهيله العسكرى وبحكم عمله ونشاطه لسنوات طويلة فى الميدان العسكرى والسياسى. رأغلب أعماله فى هذا المجال جاءت فى بداية حياته فى فترة ماقبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فقد ترجم كتابا عن «الحرب الميكانيكية»، وكتب عن سيرة جنكيز خان كقائد عسكرى كبير، كما كتب عن المقاومة الشعبية وحرب العصابات، وفى عام ١٩٦٠ أصدر كتاباً بعنوان « اتحادنا فلسفة خلقية»، كما صدرت له ترجمة لكتاب الجنرال هاينز جوديريان: قائد البانزر [قائد المدرعات]. ومن الاهتمامات الأخرى لثروت عكاشة فى بداية حياته ترجمة كتب فى علم النفس، فقد أصدر فى الأربعينات ثلاثة كتب مترجمة هى: تربية الطفل من الوجهة النفسية، علم النفس فى خدمتك، الطريق إلى السعادة (العودة إلى الإيمان).

ونصل أخيراً إلى كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة» الذى يصور لنا فى جانب منه دوره كضابط فى القوات المسلحة وفى حركة الضباط الأحرار وعلاقته بجمال عبد الناصر وزملائه من أعضاء مجلس قيادة الثورة ودوره وأدوار بعض زملائه فى ليلة ٢٣ يوليو، كما يصف لنا تجربته السياسية والعسكرية أيام أن كان ملحقا عسكريا ببرن وبباريس ثم سفيرا بروما وما حدث بعد النكسة.. أما الجانب الثانى من المذكرات فهو الجانب الثقافى والذى يعتبر سجلا ثقافيا شاملا

لثورة ١٩٥٢ عبر عشرين عاماً وهو يمثّل الدور الذى قام به ثروت عكاشة أثناء توليه لوزارة الثقافة لعدة سنوات. ويعلّق د.لويس عوض عن هذه المذكرات بقوله: «فى رأيى أنه كتاب ينبغى أن يدرسه كل وزير يتولّى وزارة الثقافة، ليس فقط لأن هذا الكتاب يمثّل برنامج العمل الثقافى الذى تحتاج إليه البلاد فى هذه المرحلة من تطورها، ولكن لأن التجربة الثقافية التى خاضها د.ثروت عكاشة توضح لنا بعض هذه المعوقات فى طريق المسيرة الثقافية الراقية». ويضيف د. أحمد عتمان قائلا إنها: «موسوعة سياسية وثقافية عن حياة مصر فى أخصب فترة من تاريخها المعاصر».

أماكن النشر ودور النشر

على الرغم من أن معظم أعمال الكاتب ثروت عكاشة قد أصدرتها دور نشر بالقاهرة إلا أن هناك بعض الكتب التى نشرت طبعاتها الأولى خارج مصر، كما أن هناك أيضا بعض الكتب التى نشرت بعض طبعاتها (غير الأولى) خارج مصر، ويمكن أن يتضح ذلك من البيان التالى (انظر جدول ٣):

جدول (٣) **أماكن النشر**

الطبعة	مكان النشر					
	القاهرة	بيروت	باريس	لندن	أبو ظبي	تونس
الطبعة الأولى	٤٣	٥	٢	٢	–	–
الطبعة الثانية	–	–	–	–	١	–
الطبعة السادسة	–	–	–	–	–	١

ومن المعروف أن التوجه للنشر فى بيروت – وكان ذلك فى فترة السبعينات أساساً – سببه صدور تعليمات عليا صدرت لدار المعارف بمصر بالتوقف عن نشر أجزاء موسوعة تاريخ الفن (انظر مذكرات ثروت عكاشة فى السياسة والثقافة، ج٢، ص ٤٦٥).

و يوضح جدول (٤) دور النشر و المطابع التى أصدرت كتب ثروت عكاشة ومنه يتبين كثرة عدد هذه الدور ويشير تحليل دور الناشرين إلى ما يلى:

(أ) تعتبر دار المعارف أكثر الدور نشراً لأعمال ثروت عكاشة، فقد نشرت له خمسة وعشرين كتابا، تليها الهيئة المصرية العامة للكتاب التى نشرت اثنين وعشرين كتاباً. ولاينطبق ذلك على مستوى الطبعات المتعددة فحسب وإنما ينطبق أيضاً على مستوى الطبعات الأولى من الكتب، فقد نشرت دار المعارف الطبعة الأولى من ١٢ كتاباً، ونشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى من ثمانية كتب. وهناك العديد من دور النشر المعروفة فى مصر التى قامت بدور فى نشر كتب ثروت عكاشة إضافة إلى دار المعارف والهيئة، مثل : دار الشروق، دارالفكر العربى، دار المستقبل العربى، دار الهلال، مكتبة مدبولى، الشركة المصرية للنشر لونجمان.

جدول (٤) **ناشرو كتب ثروت عكاشة**

(لايشمل الجدول كل طبعات الكتب وإنما ماورد ذكره فقط فى القائمة الببليوجرافية)

الناشر	الطبعة						
	الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	المجموع
دار المعارف	١٢	٦	٣	٣		١	٢٥
الهيئة المصرية العامة للكتاب	٨	١٠	١	٢	١		٢٢
دار الشروق	–	٢			١		٣
المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)	٣						٣
دار الفكر العربى	٢						٢
الناشر الحديث	١		١				٢
دار الكاتب العربى	١	١					٢
دار المستقبل العربى	٢						٢
الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ومكتبة لبنان	٢					١	٣
دار سعاد الصباح	٢						٢
دار الهلال	–	٢					٢
الدار المصرية للتأليف	١	١					٢
اليونسكو (باريس)	٢						٢
دار التحرير للنشر	–	١					١
مطبعة كوستاتسوماس	١						١
دار القلم	١						١
الهيئة المصرية العامة للتأليف	١						١
دار الوطن العربى (بيروت)	١						١
مكتبة مدبولى	١						١
دار السويدى للنشر(أبو ظبى)	١	٢					٣
مطبعة دار المستقبل	١						٢
وزارة الحربية والبحرية	–	١					١
مطبعة دار الجوهرى	١						١
مطبعة دار الدعاية	١						١
مطبعة جريدة المصرى	١						١
دار الجنوب للنشر (تونس)	–					١	١
دار الشروق (بيروت)	١						١
القيادة العامة للقوات المسلحة	١						١
وزارة الثقافة	١						١
مطبعة دار الكتب	١						١
مؤسسة رينبرد پارك لين (لندن)	١						١
جمعية استكشاف مصر (لندن)	١						١
غير معلوم	١						١
المجموع	٥٢	٢٦	٥	٥	٢	٣	٩٣

(ب) هناك دور نشر فى بلاد غير مصر نشرت بعض أعمال ثروت عكاشة مثل اليونسكو بباريس ودار الجنوب بتونس ودار السويدى للنشر بأبو ظبى و المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ودار الوطن العربى ببيروت ومكتبة لبنان ببيروت .

(ج) بدأت دار المعارف تنشر لثروت عكاشة ابتداء من عام ١٩٥٩ ، فقد نشرت فى ذلك العام الطبعة الأولى من ترجمة كتاب النبى، كما أصدرت الطبعة الثانية من كتاب العودة إلى الإيمان، واستمرت تنشر منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٩٨١ حيث تسجل القائمة الببليوجرافية آخر ثلاثة كتب لها فى ذلك العام، وكانت أبرز فترة لنشاطها فى النشر لكتب ثروت عكاشة هى فترة السبعينات (١٢ كتاباً) بعد تركه وزارة الثقافة. وقد تسلمت منها الهيئة المصرية العامة للكتاب الراية وبدأت تنشر لثروت عكاشة ابتداء من عام ١٩٧١ وأول كتاب هو ترجمة مسخ الكائنات، وكانت أبرز فترة فى النشر لكتب ثروت عكاشة هى التسعينات (١٣ كتابا) .

(د) حرص د. ثروت عكاشة على تزويد كتبه بعديد من الصور واللوحات الفنية الجميلة، كما أن أغلفة كثير من الكتب كانت من إعداد فنانين معروفين.

طبعات الكتب

يشير تعدّد طبعات الكتاب الواحد إلى مدى الإقبال على الكتاب ومدى توزيعه وانتشاره . ويلاحظ من جدول (٥) أن هناك العديد من كتب ثروت عكاشة التى طبعت أكثر من مرة.

جدول (٥) **طبعات كتب ثروت عكاشة**

(يعتمد الجدول على القائمة الببليوجرافية، وكذلك الثبت الببليوجرافى بآخر كتاب مسخ الكائنات ط ١٩٩٧)

فئات الكتب	الطبعة								
	ط١ فقط	ط٢	ط٣	ط٤	ط٥	ط٦	ط٧	ط٨	المجموع
المؤلفات والدراسات	٩١	٩	٢	—	١	—	—	—	٣١
المترجمات	٤	٧	١	٢	٣	—	١	١	١٩
المحققات	—	—	—	—	—	١	—	—	١
البيانات الرسمية	١	—	—	—	—	—	—	—	١
المجموع	٢٤	١٦	٣	٢	٤	١	١	١	٥٢

ويتضح من الجدول (٥) أن نحو ٥٤ ٪ من كتب ثروت عكاشة (٢٨ من ٥٢) قد صدرت منها طبعات أخرى غير الطبعة الأولى. وقد مثّل صدور طبعة ثانية من كتبه نسبة كبيرة من بين الطبعات غير الأولى ٥٧ ٪. وأكثر الكتب رواجاً هو كتاب «النبى» حيث صدرت منه ثمانى طبعات وينتظر صدور طبعة تاسعة عام ١٩٩٨ ثم كتاب «حديقة النبى» الذى صدرت منه

سبع طبعات وينتظر صدور طبعة ثامنة عام ١٩٩٨ يليه كتاب «المعارف» الذى صدرت منه ست طبعات، وكتاب «مسخ الكائنات» الذى صدرت منه خمس طبعات. والجدير بالذكر أن الطبعات الأخرى غير الطبعة الأولى كانت فى قطاع المترجمات (١٥ من ١٩) أكثر منها فى قطاع المؤلفات والدراسات (١٢ من ٣١).

ويلاحظ أن هناك بعض الكتب التى تغيرت عناوينها من طبعة لأخرى مثل :

الطبعة الأولى	الطبعات الأخرى
جنكيز خان الإمبراطور الدموى	إعصار من الشرق : سيرة جنكيز خان
أصول حرب التحرير	دعوة البطولة : المقاومة الشعبية
الطريق إلى السعادة	العودة إلى الإيمان
مذكرات الرائد طومسون	فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون

كما يلاحظ أن صيغة اسم الكاتب جاءت فى الأعمال الأولى له على نحو يختلف عن الصيغة التى يعرف بها الآن (ثروت عكاشة) فقد وردت الصيغ التالية على صفحات عناوين بعض الكتب: ثروت محمود، ثروت محمود عكاشة، ثروت فهمى عكاشة.

السلاسل

حرص الدكتور ثروت عكاشة على تقديم أعماله الكبيرة عن الفن وتاريخه ضمن سلسلته أو موسوعته «تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى». وقد احتوت هذه الموسوعة تسعة عشر عملاً هى من روائع الأعمال عن تاريخ الفن فى مختلف العصور والحضارات. وقد بلغ عدد صفحات هذه الموسوعة الضخمة أكثر من ثمانية آلاف صفحة وهى مزدانة ومحلاّة بالصور والرسوم التوضيحية واللوحات الجميلة الملونة وغير الملونة ومن أبرزها عمله العظيم عن فنون عصر النهضة الذى صدر مؤخرا فى ثلاثة مجلدات فاخرة: الرنيسانس والباروك والروكوكو.

ويذكر ثروت عكاشة فى مذكراته (ج٢، ص ١٧٦ – ١٧٧) أنه أخذ فى الإعداد لموسوعة فنية تؤرخ للفن يطالع بها جمهرة المثقفين صغارا وكبارا وجعل منهجه فيها أن يؤرخ للفن فى غير توسع وقصر جهده على عرض الأساليب الفنية فى تسلسل واتساق وحدة بعد وحدة جاعلاً من وحدة الزمان والمكان والفكر أساسا لهذه الوحدات.

«وإذ كانت هذه الموسوعة تضم بين دفتيها آثاراً فنية بين سمعية ومرئية لها صورها الساحرة وتشكيلاتها الجذابة التى يحار بينها المرء بحواسه لا يعرف لأية منها وظيفتها، لذا أحببت أن يكون عنوانها تعبيراً صادقاً عما يشيع فيها ولم أجد لها أصدق من ذلك العنوان «العين تسمع والأذن ترى». فما يبلغ المرء مع الهيام يبلغه مع الافتتان بمشهد خلاب أو وصف جذاب

يصل فيه من أبدعه إلى حال تجمع مع الخيال الحقيقة ومع الافتراض الواقع فيتمثّل روحاً وجسداً فإذا الأذن تسمع وترى وإذا العين ترى وتسمع، وإذا المسموع مرئى والمرئى مسموع» ..

وإضافة إلى هذا فقد صدرت بعض كتب ثروت عكاشة فى سلاسل عامة مثل «كتب للجميع» التى صدر له فيها كتاب «إعصار من الشرق» وكتاب «الطريق إلى السعادة». و«المكتبة الثقافية» التى صدر له فيها كتاب «اتحادنا فلسفة خلقية»، وسلسلة ذخائر العرب (كتاب المعارف) وأخيراً سلسلة «مكتبة الأسرة» وقد صدر له فيها طبعة من كتاب «العودة إلى الإيمان» وطبعة من كتاب « مسخ الكائنات».

٣- اقتناء كتب ثروت عكاشة فى بعض المكتبات

أثار صاحب هذه الدراسة لنفسه السؤال التالى: هل تُقتنى أعمال ثروت عكاشة فى المكتبات الكبرى أم لا؟ وما نسبة هذا الاقتناء فى حالة حدوثه؟

ومن ثم حاول أن يتعرف على اقتناء الكتب فى ثلاث مكتبات كبرى هى: دار الكتب والوثائق القومية باعتبارها المكتبة القومية لمصر، والمكتبة الرئيسية لجامعة القاهرة باعتبارها أقدم وأكبر مكتبة جامعية فى مصر، ومكتبة الكونجرس بالولايات المتحدة باعتبارها من أكبر مكتبات العالم حرصاً على اقتناء الإنتاج العالمى ومنه الإنتاج المصرى بالطبع.

وقد أسفر البحث فى فهارس المكتبات الثلاث عن النتائج التالية (انظر جدول رقم ٦)

جدول رقم ٦ **كتب ثروت عكاشة فى ثلاث مكتبات**

المكتبة	فئات الكتب				
	مؤلفات (٣١)	ترجمات (١٩)	تحقيقات (١)	بيانات (١)	المجموع (٥٢)
دار الكتب والوثائق القومية	٢٣*	١٤	١	١	٣٩
المكتبة الرئيسية لجامعة القاهرة	١٤*	١٣	١	—	٢٨
مكتبة الكونجرس	١٢	٢	—	—	١٤

* لم يتم البحث عن الكتب باللغتين الإنجليزية والفرنسية

ويشير هذا الحصر بصفة عامة إلى أن أعمال ثروت عكاشة (٥٢) لا تتوافر كلها فى مكان واحد. كما تفاوتت نسبة الاقتناء من مكتبة لأخرى فهى حوالى ٨١٪ بالنسبة لدار الكتب وحوالى ٥٨٪ بالنسبة لمكتبة جامعة القاهرة وحوالى ٢٧٪ بالنسبة لمكتبة الكونجرس. وهكذا يتبين أن دار الكتب هى أكثر المكتبات اقتناءً لأعمال ثروت عكاشة، وذلك طبيعى بحكم أنها المكتبة التى تتمتع منذ منتصف الخمسينات بحق الإيداع القانونى لعدد من النسخ من كل كتاب يطبع أو ينشر فى مصر، أما مكتبة الكونجرس فإن نسبة الاقتناء بها قليلة نظراً لأنه ليس من سياستها اقتناء الكتب المترجمة إلى العربية بصفة عامة.

وقد تقتنى دار الكتب طبعة واحدة من الكتاب أو أكثر من طبعة فى بعض الحالات (مثل: «كتاب النبى» أربع طبعات) • وقد تبين أنه لاتوجد بطاقات للكتب التالية فى فهارس الدار:

المؤلفات :

- التصوير الفارسى والتركى (بيروت، ١٩٨٣)
- معراج نامة : أثر إسلامى مصور (القاهرة، ١٩٨٧)
- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية (القاهرة، ١٩٩٠)
- الفن البيزنطى (القاهرة، ١٩٩٣)

المترجمات:

- الحرب الميكانيكية (القاهرة ١٩٤٤, ١٩٥٢)
- تربية الطفل من الوجهة النفسية (القاهرة، ١٩٤٤)
- علم النفس فى خدمتك (القاهرة، ١٩٤٥)
- قائد البانزر (القاهرة، ١٩٦٠)
- مذكرات الرائد طومسون (القاهرة، ١٩٦٤ ، ١٩٨٩)

وهكذا يتضح عدم اقتناء الكتب الصادرة فى الأربعينيات، كما أن الكتب العسكرية محدودة التوزيع (مثل: الحرب الميكانيكية، قائد البانزر) لاقتصار تداولها على القوات المسلحة. ولذلك كان من الصعب وجودها بالدار، كما يتضح أن الدار لم تكن تحرص على اقتناء كل كتب المصريين التى تصدر خارج مصر مثل بعض كتب ثروت عكاشة (التصوير الفارسى والتركى، مولع حذر بفاجنر، فن الهوى).

ويغلب على سياسة الاقتناء لمكتبة جامعة القاهرة اقتناء طبعة واحدة من الكتاب فيما عدا بعض الحالات القليلة التى تم فيها اقتناء أكثر من طبعة (فن الواسطى، جنكيز خان، كتاب المعارف)، إلا أن الملفت للنظر هو عدم اقتناء مكتبة جامعة القاهرة للكتب الصادرة حديثاً لثروت عكاشة، فالكتب الصادرة في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات لم يتم اقتناؤها ما عدا كتاب واحد صدر فى عام ١٩٩٥ . ومن ناحية أخرى يلاحظ حرص المكتبة على اقتناء المترجمات، وربما كان السبب في ذلك أن أغلبها يقع في نطاق الأدب وهو من مجالات الاهتمام للمكتبة.

أما مكتبة الكونجرس فهي كما قلنا من قبل لاتقتني الكتب المترجمة بصفة عامة، وكان حرصها منصباً علي اقتناء المؤلفات حيث اقتنت ١١ كتابا عربيا (من ٢٧ كتاباً) وهي نسبة غير قليلة، ويلاحظ أنها بدأت تهتم بمؤلفات الكاتب منذ أوائل الثمانينيات.

خلاصة

أنتج الدكتور ثروت عكاشة الكثير من الأعمال والترجمات التى تستحق الرصد والدراسة البيليوجرافية. وقد تبين أن نتاجه الفكرى قد بلغ ٥٢ عملاً إضافة إلى مقدمات لكتب الآخرين. وقد توزع النتاج مابين مؤلفات (٣١) ومترجمات (١٩) ومحققات (١) وبيانات رسمية (١)، وهو يمتد عبر ٥٥ سنة ابتداء من سنة ١٩٤٤ حتى ١٩٩٨. وعلى الرغم من أن الإسهام الرئيسى للكتاب كان فى مجالىْ الفن والأدب إلا أنه كتب أو نقل إلى العربية بعض الأعمال في موضوعات مثل : العلوم العسكرية والسياسية، الثقافة والتراث،علم النفس، وذلك إضافة إلى مذكراته فى السياسة والثقافة. وقد تبين أن دار المعارف هى أكثر الدور نشراً لأعماله يليها الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما تبين أن أكثر من ٥٠٪ من الكتب قد صدرت منها طبعات أخرى غير الطبعة الأولى، وأعظم أعماله هى تلك التى قدمها ضمن سلسلته أو موسوعته الضخمة «تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى». وقد اتضح من البحث عن كتب ثروت عكاشة فى بعض المكتبات الكبيرة أن نسبة الاقتناء للكتب تتراوح من مكتبة لأخرى فهى ٨١٪ فى دار الكتب والوثائق القومية و٥٨٪ فى مكتبة جامعة القاهرة و٢٧٪ فى مكتبة الكونجرس.

(٤) قائمة ببليوجرافية بالنتاج الفكرى للدكتور ثروت عكاشة

أولا : المؤلفات والدراسات

(١) **جنكيز خان الإمبراطور الدموى**.- القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٥١. -٢٩٤ص -
إعصار من الشرق. - القاهرة : دار التحرير للطبع والنشر، ١٩٥٧. - ١٨٤ص. - (كتب للجميع ؛ ١١٩)
- **إعصار من الشرق : سيرة جنكيز خان**. -ط٣. - القاهرة : الناشر الحديث، ١٩٦١. - ٢٢٨ص
- **إعصار من الشرق : سيرة جنكيز خان**. - ط٤. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٥. - ٢٣٥ص
- **إعصار من الشرق : جنكيز خان**. - ط٥.- القاهرة : دار الشروق، ١٩٩٢. - ٢٦٥ص

(٢) **أصول حرب التحرير** / ثروت محمود، أحمد وحيد حلمى.- القاهرة: مطبعة كوستا تسوماس، ١٩٥١. - ١٥١ص
- **دعوة البطولة : المقاومة الشعبية**/ تأليف ثروت عكاشة، أحمد وحيد حلمى. - القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة النشر، ١٩٦٧. -١١٨ص

(٣) **اتحادنا فلسفة خلقية** - القاهرة : دار القلم، ١٩٦٠. -١١٥ ص. - المكتبة الثقافية؛ ١٦)

(٤) **إنسان العصر يتوّج رمسيس**. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١. -١٤٢ص

(٥) **الفن المصرى القديم :العمارة**. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٧١. - ٥٣٠ص. - (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١)

- **الفن المصرى القديم :العمارة**. – ط٢. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠. – ٥٣٠ ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١)
- **الفن المصرى القديم: الأسطورة والعمارة**. – ط ٣، منقّحة. – القاهرة : دار الشروق، ١٩٩٨.

(٦) **الفن المصرى القديم: النحت والتصوير**. – القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٢. – ص ٥٣١–١٠٨٢. – (تاريخ الفن :العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٢)
- **الفن المصرى القديم: النحت والتصوير**. – ط٢، منقّحة. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.– (تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٢)
- **الفن المصرى القديم: النحت والتصوير** ٠– ط٣، منقّحة. – القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨.

(٧) **In the minds of men: protection and development of mankind's cultural heritage**.- Paris: Unesco,1972.

(٨) **Ramsès ré-couronné: Hommage vivant au Pharaon mort**.- Paris UNESCO,1974.

(٩) **الفن العراقى : سومر وبابل وآشور**. – بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤. – ٦٧٣ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٤)

(١٠) فن **الواسطى من خلال مقامات الحريرى : أثر إسلامى مصوّر**. – القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٤. – ١٠٣ ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٨)
- **فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى : أثر إسلامى مصور**.– ط١ كاملة. – القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٢. – ١٥٢، [٢] ص. (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٨)

(١١) **مولع حذر بڤاجنر** : دراسة نقدية. – بيروت : دار الوطن العربى، ١٩٧٥٠
- **مولع حذر فاجنر** : دراسة نقدية. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣. – ٤١٢ ص

(١٢) **الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى**.– القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٦. – ص ١٠٨٣–١٥٦٤.– (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٣)

(١٣) **التصوير الإسلامى الدينى والعربى**. – ط١. – بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧. – ٤٩٨ ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٥)

(١٤) **الإغريق بين الأسطورة والإبداع**. – القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٨. – ٣٧٦، [٤] ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٥)
- **الإغريق بين الأسطورة والإبداع**. – ط٢. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤. – ٤٨٤ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٥)

(١٥) **ميكلانجلو**. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠. –٢٢٤[٦] ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٧)

(١٦) **الزمن ونسيج النغم**. – القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠. –٤٠٧ ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٤)

– **الزمن ·· ونسيج النغم** : من نشيد أبوللو إلى توراجاليلا .– ط٢، منقّحة. – القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. – ٤٢٠ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٤)

(١٧) The Musllim painter and the divine : the Persian Impact on Islamic religious painting.- London: Park Lane,1981.

(١٨) **القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية**. – القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١. – ٣٥٩ ص – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٦)

– **القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية**. – ط دار الشروق الأولى منقّحة.– القاهرة : دار الشروق، ١٩٩٤. – ٤٤٨ ص. (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٦)

(١٩) **الفن الإغريقى**. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢. –٧٨٤ص (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٧)

(٢٠) **التصوير الفارسى والتركى**. – ط١. – بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣. – ٣٨٨ ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٦)

(٢١) **مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء : القرن التاسع عشر**.– القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤. – ٢ مج (٥٧٩ص)

– **مصر فى عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء مع إطلالة على المغرب والشام وتركيا**. ط ٢، منقّحة.– القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٩.– ٢مج (١١٨٠ صفحة)

(٢٢) **مذكراتى فى السياسة والثقافة**. – القاهرة : مكتبة مدبولى، ١٩٨٧–١٩٨٨ .– ٢ مج

– **مذكراتى فى السياسة والثقافة**. – ط٢. – القاهرة : دار الهلال، ١٩٩٠. – ٢مج

– **مذكراتى فى السياسة والثقافة**.– ط٣، منقّحة.– القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٩.– ٢مج

(٢٣) **فنون عصر النهضة**.– القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧– ١٩٨٨. – ٢مج (٣٠٩، ٣٩١ص). – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٩)

محتويات : ١ . الرينسانس، ٢. الباروك.

– **فنون عصر النهضة**. – أبو ظبى : دار السويدى للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٦– ١٩٩٨ .– ٣مج (٤٦٦، ٦١٢، ٥٠٢ص).– (تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٩)

محتويات : ١. الرينيسانس ط٢. ٢ الباروك ط٢. ٣. الروكوكو ط١.

(٢٤) **معراج نامه : أثر إسلامى مصور**. – ط١ . – القاهرة : دار المستقبل العربى، ١٩٨٧ .– ٢مج. –.(تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٩)

(٢٥) The Miraj-Nameh: Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid studies and other essays presented to I.E.S. Edwards- London: The Egypt Exploration Society,1988.

(٢٦) **الفن الفارسى القديم**. – ط١ . – القاهرة : دار المستقبل العربى، ١٩٨٩ . –٣٨٣ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ٨)

(٢٧) **المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية** : إنجليزى – فرنسى – عربى، مع مسردين ورسوم – القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان؛ بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٠ . –٥٦٠، [٨٢]ص لوحات (٧١٥ ملونة وأبيض وأسود)

(٢٨) **الفن الرومانى**. – ط١ . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ . – ٢ مج (٦٢٣ص) .– (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء١٠)

(٢٩) **الفن البيزنطى**. – ط١ . – القاهرة : دار سعاد الصباح، ١٩٩٣ . – ٢٨٨ ص.– (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١١)

(٣٠) **فنون العصور الوسطى**. – ط١ . – القاهرة : دار سعاد الصباح، ١٩٩٤ . – ٣١٢ص.– (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٢)

(٣١) **التصوير المغولى الإسلامى فى الهند**. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ . – ١٧٦ ص. – (تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى؛ جزء ١٣)

(٣٢) **موسوعة التصوير الإسلامى** . – مكتبة لبنان، ١٩٩٨ .– ٣٦٠ص: ٢٠٠ صورة ملونة، ١٠٤ صورة أبيض وأسود.

ثانيا : المترجمات

(٣٣) **الحرب الميكانيكية : تأثير الآلة على فن الحرب من الوجهة النظرية/ لـ فولر** ؛ اقتباس ثروت عكاشة. – القاهرة : مطبعة دار المستقبل، ١٩٤٤ .– (رسائل الثقافة الحربية؛ ٤٦)
نشر الكتاب بمجلة الجيش عام ١٩٤٢، ١٩٤٣ .
– **الحرب الميكانيكية / ج.ف.ڤولر** ؛ نقله كاملا إلى العربية ثروت محمود عكاشة. – القاهرة : وزارة الحربية والبحرية، ١٩٥٢ . – ٢٣٦ص

(٣٤) تربية **الطفل من الوجهة النفسية /تأليف أوبريثويت** ؛ ترجمة حرية لطفى، ثروت فهمى عكاشة. – القاهرة : مطبعة دار الجوهرى، ١٩٤٤ . – ١٤٢ص

(٣٥) **علم النفس فى خدمتك** / تعريب ثروت فهمى عكاشة، كمال الدين الحناوى. — القاهرة : مطبعة دار الدعاية والنشر، ١٩٤٥ .— ١٣٢ص

(٣٦) **السيد آدم/ تأليف پات فرانك** ؛ ترجمة ثروت عكاشة. — القاهرة، ١٩٤٨

– **السيد آدم/ تأليف پات فرانك** ؛ ترجمة ثروت عكاشة. — ط ٢ . — القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥ . — ٣٢٤ ص

(٣٧) **الطريق إلى السعادة / تأليف هنرى لنك**؛ ترجمة ثروت محمود. — القاهرة : مطبعة جريدة المصرى، ١٩٤٩ . —١٢٩ص. — (كتب للجميع)

– **العودة إلى الإيمان/ تأليف هنرى لنك** ؛ ترجمة ثروت عكاشة. ط٢ . — القاهرة : دار المعارف، ١٩٥٩ . — ١٩٧ص

– **العودة إلى الإيمان/ تأليف هنرى لنك** ؛ ترجمة ثروت عكاشة. — ط ٣ . — القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٤ . — ١٩٩ص

– **العودة إلى الإيمان/ تأليف هنرى لنك** ؛ ترجمة ثروت عكاشة. — ط٤ .— القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ . — ١٧٤ ص. — (مكتبة الأسرة)

(٣٨) **سروال القس /تأليف ثورن سميث**؛ ترجمة ثروت محمود. — القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٥٢ . — ٢٨٥ص

– **سروال القس /تأليف ثورن سميث**؛ ترجمة ثروت عكاشة. — ط٢ . — القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٦ . —٢٩١ص

(٣٩) **النبى/ تأليف جبران خليل جبران**؛ ترجمة ثروت عكاشة. — القاهرة دار المعارف، ١٩٥٩ . — ١٠٩، ١٠٩، ٣٨ ص

– **النبى / تأليف جبران خليل جبران**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. — ط٢ .— القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦ . —١٦٤ص

– **النبى / تأليف جبران خليل جبران** ؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. — ط٣ .— القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥ .—١٦٦ص

– **النبى / تأليف جبران خليل جبران**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة.— ط٤ .— القاهرة : دار المعاوف، ١٩٧٩ • — ١٦٦ص

– **النبى / تأليف جبران خليل جبران**؛ تعريب وتقديم ثروت عكاشة.— ط٦ .— تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٨٥ .— ١٥٧ ص

(٤٠) **قائد الپانزر / لـ هاينز جوديريان**. — القاهرة : القيادة العامة للقوات المسلحة، ١٩٦٠ . — ٢ مج

(٤١) **حديقة النبى / تأليف جبران خليل جبران**؛ ترجمة وتقديم ثروت عكاشة. — القاهرة : الناشر الحديث، ١٩٦٠ . —٧١، ٧١، ٣٩ ص

- **حديقة النبى / تأليف جبران خليل جبران**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. - ط٣ - القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٥. -١٢٤ص
- **حديقة النبى /تأليف جبران خليل جبران**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. - ط٦. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١. - ١١٩ ص

(٤٢) **عيسى / تأليف جبران خليل جبران**؛ ترجمة وتقديم ثروت عكاشة. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٢. - ٢٤٥ ص
- **عيسى ابن الإنسان /تأليف جبران خليل جبران**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. - ط٢.- القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٤. -٣٠٢، [١٤ ورقة لوحات].

(٤٣) **رمل وزبد / نظم جبران خليل جبران**؛ ترجمة ثروت عكاشة. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٣. - ٦٣، ٦٣ص
- **رمل وزبد/ نظم جبران خليل جبران**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٤. - ٨٩ص

(٤٤) **مذكرات الرائد طومسون / تأليف پيير دانينوس** ؛ ترجمة ثروت عكاشة. - القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤. - ١٨٩ص
- **فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون / تأليف پيير دانينوس**؛ ترجمة ثروت عكاشة .- ط٢. - القاهرة : دار الهلال، ١٩٨٩.

(٤٥) **مولع بڤاجنر / برنارد شو**؛ ترجمة وتقديم ثروت عكاشة. - القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٥. - ٣٢٢ص
- **مولع ڤاجنر / برنارد شو**؛ نقله إلى العربية وقدم له ثروت عكاشة. - ط٢. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢. - ٢٢٣ص

(٤٦) **أرباب الأرض /تأليف جبران خليل جبران**؛ ترجمة وتقديم ثروت عكاشة. - القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥. -٥٩، ١٠ص

(٤٧) **المسرح المصرى القديم**/ تأليف إتيين دريوتون؛ ترجمة وتقديم ثروت عكاشة. - القاهرة : در الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧. - ١٧٨ ص
- **المسرح المصرى القديم** / تأليف إتيين دريوتون؛ ترجمة وتقديم ثروت عكاشة. - ط٢.- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩. -١٩٢ص

(٤٨) مسخ **الكائنات** : **ميتامور فوزس/ أوڤيد**؛ ترجمه وقدم له ثروت عكاشة. - القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١. - ٤٦٢ص
- **مسخ الكائنات : ميتامور فوزس / أوڤيد**؛ ترجمه وقدم له ثروت عكاشة. - ط٢. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤. -٣٦٧ص

- **مسخ الكائنات** : **ميتامور فوزس / أوڤيد**؛ ترجمه وقدم له ثروت عكاشة. - ط٣. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ . -٣٦٢ص
- **مسخ الكائنات** : **ميتامور فوزس / أوڤيد**؛ ترجمه وقدم له ثروت عكاشة. - ط٤. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ .
- **مسخ الكائنات** : **ميتامور فوزس / أوڤيد**؛ ترجمة وقدم له ثروت عكاشة. - ط٥. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ . -٧٨٨ص.- (مكتبة الأسرة)

(٤٩) **فن الهوى / أوڤيد**؛ ترجمه وقدم له ثروت عكاشة. - بيروت : دار الشروق، ١٩٧٣ . - فن الهوى / أوڤيد؛ ترجمه وقدم ثروت عكاشة. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩ . -١٩٦ص

- **فن الهوى / أوڤيد**؛ ترجمه وقدم له ثروت عكاشة.- القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

(٥٠) **روائع جبران خليل جبران** / ترجمة ثروت عكاشة. - القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ . - ٣٦٨ ص

محتويات : النبى- رمل وزبد - عيس ابن الإنسان - حديقة النبى - أرباب الأرض.

- **روائع جبران خليل جبران** / ترجمة ثروت عكاشة. - ط٢. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ . -٣٦٤ص

(٥١) **النبى؛ رمل وزبد/** جبران خليل جبران ؛ ترجمة ثروت عكاشة • **الأرواح المتمردة؛ الأجنحة المتكسرة/** تحقيق وضبط إدارة النشر العربى؛ قدم لها بدراسة ثروت عكاشة .- ط١ .- الجيزة : الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٢ .-١٨٠ص

ثالثا : التحقيقات

(٥٢) **المعارف /لابن قتيبة**، أبى محمد عبد الله بن مسلم؛ حقّقه وقدّم له ثروت عكاشة. - القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومى، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٦٠ .- ٨٢٢ص.- (تراثنا)

- **المعارف /لابن قتيبة**، أبى محمد عبد الله بن مسلم ؛ حقّقه وقدّم له ثروت عكاشة -ط٢، منقحة. - القاهرة دار المعارف، ١٩٦٩ . -٨١٧ ص (ذخائر العرب؛ ٤٤)
- **المعارف / لابن قتيبة**، أبى محمد عبد الله بن مسلم؛ حققه وقدم له ثروت عكاشة -ط٤، منقحة .- القاهرة دار المعارف، ١٩٨١ . - ٨١٧ ص.- (ذخائر العرب، ٤٤)
- **المعارف / لابن قتيبة**؛ حققه وقدم له ثروت عكاشة . - ط٦ . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .- ٨١٧ص

رابعا: البيانات الرسمية

(*) **السياسة الثقافية** : بيان الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة أمام لجنة الخدمات بمجلس الأمة فى ١٦ يوليو ١٩٦٩ . — القاهرة : مطبعة دار الكتب، ١٩٦٩ . -١٧٤ص

خامسا : التقديمات

(١) **من خلال منظور الأوبرا** / تأليف أيرين جاس، هربرت فاينشتوك؛ ترجمة محمد رشاد بدران؛ تقديم ثروت عكاشة. — القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢ .

(٢) **عبقرى الإصلاح والتعليم الأستاذ الإمام محمد عبده** / تأليف عباس محمود العقاد ؛ تقديم ثروت عكاشة. — القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومى، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٦٢ .— (أعلام العرب؛ ١)

(٣) **Life and death of a Pharoh**: Tutankhamen/ Christiane Desroches-Noblecourt; preface by Sarwat Okasha. Lonon: The Connoisseur and Michael Joseph, 1963.

(٤) **بلاد بره**/ تأليف نعمان عاشور ؛ تقديم أحمد عباس صالح؛ تصدير ثروت عكاشة. — القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧ .

(٥) **الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزيّنة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**/ تأليف نصر الله مبشر الطرازى ؛ تقديم ثروت عكاشة. — القاهرة : دار الكتب والوثائق القومية، ١٩٦٨ .

(٦) **مختارات من القصة القصيرة**/ ترجمة ودراسة أكمل الدين إحسان؛ تقديم ثروت عكاشة. — القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠ .

(٧) **التنمية الثقافية الجماهيرية** / فؤاد البكرى؛ تقديم ثروت عكاشة. — القاهرة الهيئة العامة لقصرر الثقافة، ١٩٩٢ .— (مكتبة الشباب ؛ ١٦)

(٨) **فن النحت فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين : دراسة مقارنة** / صبحى الشارونى؛ تقديم ثروت عكاشة. — ط١ . — القاهرة : الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٣ .

(٩) **عمارة القرن العشرين** : **دراسة تحليلية** / صلاح زيتون ؛ تقديم ثروت عكاشة — [د.م: د. ن، ١٩٩٣] (قليوب، مصر : مطابع الأهرام التجارية)

(١٠) **تجاربى فى الفن والحياة** / حسن حشمت ؛ تقديم ثروت عكاشة. — القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ .

(١١) **كتالوج معرض الفنان عبد السلام الشريف** / تقديم ثروت عكاشة.— القاهرة، ١٩٩٨ .

ذكريات ورؤى

أبي .. والوطن

د. محمود ثروت عكاشة

حين أتيحت لي هذه الفرصة لكي أسجّل شهادة عن إنسان كان له ولايزال أثر كبير – ليس عليّ أنا فحسب – بل على شعب بأسره، إن لم يكن على الإنسانية جمعاء.. شعرت بالفخر والاعتزاز. فمثل هذه الشخصية من النادر أن تطلّ علينا أكثر من مرة على مرّ الزمان. وعلى هذا فلن أخوض في سرد الإنجازات الضخمة التى اضطلع بها أبى – الدكتور ثروت عكاشة – في مجال الثقافة على المحيط العالمى سواء في إنقاذ آثار النوبة – خاصة معبدى أبو سمبل – أو الحفاظ على التراث الوطنى أو تأسيس البنية التحتية للنهضة الثقافية المصرية الحقيقية، بالإضافة إلى دراساته ومؤلفاته الإبداعية المتعدّدة في حقلىْ الفنون والآداب وباللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

أما عن ثروت عكاشة الدبلوماسى فبالرغم من الروح العدائية التى كان الغرب يتعامل بها مع مصر وقتذاك، إلا أنه أسدى العديد من الخدمات لوطنه مصر وأوطان عربية أخرى كالجزائر، بتذليل الكثير من الصعاب التى ساعدت على قيام حوار إيجابي مع الغرب.. غير أنّى لن أخوض في هذا الموضوع وأتركه ليجول فيه غيرى من المتخصّصين.

وفي حقيقة الأمر فإن ثروت عكاشة إنسان متعدّد المواهب والملكات الشخصية التى يمتزج فيها قطبان مختلفان: فهو رجل العمل، ورجل التأمل في آن واحد. وهو المثقف الحالم ورجل الإنجاز العملى في الوقت نفسه، لذا لم يكن غريبا على مثله أن يكون قادرا على تفهّم واستيعاب وتمثّل ثقافتين مختلفتين هما ثقافتا الشرق والغرب، بل ويوائم ويوفّق بينهما فيطلع علينا بتلك الإبداعات المتنوّعة والمتعدّدة. كذلك لم يكن غريبا أن يخرج إلينا ثروت عكاشة العسكرى الواسع المعرفة بكتبه المتنوّعة الاتجاهات مثل: «الحرب الميكانيكية» و «جنكيزخان إعصار من الشرق» ثم كتابه الرائع «تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى».. فهو على امتداد حياته كان خلال خدمته العسكرية والمدنية وخلال سلوكه فيهما قادرا على الجمع بين خطّيْن قد يراهما البعض متنافريْن، فقد اتصف دائما بالشجاعة والإقدام والقدرة على الإنجاز مع احتفاظه بالقيم الرفيعة. كان دائما صادقاً مع نفسه، ذائداً عن مبادئه، لايتردّد في مواجهة المخاطر لتحقيق مايؤمن به، بإنكار تام للذات. وكعاشق متأمل حالم في فروع الفن كان يحلم بوطن تتألق فيه الثقافة، وتنتعش مثلما كانت في الماضى، فانطلق يحقق أحلامه سواء الفردية بإبداعاته وكتبه خاصة عن الفنون، أو الجماعية بالإنجازات التى تحققت على يديه مثل المؤسسات الثقافية المتعدّدة.

وربما كان تفسير ذلك الجمع بين العالمْين المختلفيْن في شخصيته راجعاً إلى تلقّيه في مرحلة ما من حياته لثقافتين مختلفتين كان لهما أثرهما طوال حياته عليه. وهما الثقافة العربية الشرقية التى حصّلها في القاهرة حين كان يعيش مع أسرته خلال سنواته الدراسية، والثقافة الغربية التى تمثّلت في إقامته مع أسرته أيضا خلال شهور الصيف الطويلة في الأحياء التى كانت تحتشد بالأجانب خاصة اليونانيين والإيطاليين في رمل الاسكندرية، حيث كان يستمع إلى الموسيقى الأوروبية ويتردّد على الملاهى ودور السينما، كما اندمج مع جيرانه الأجانب وتعلّم منهم فن الاستماع وأشياء أخرى تسلّلت إلى عقله الباطن، وكانت تتجلّى فى عقله الواعي في أوقات مختلفة من حياته.

أما ما أحبّ أن أشيد به فهو ثروت عكاشة الأب، فعلى الرغم من الضغوط الهائلة التى كانت تحيط به خلال اضطلاعه بمسئولياته الجسيمة، إلا أنه كان يجد الوقت الكافى ليقضيه مع أسرته المكونة منى وشقيقتى ووالدتنا. وكم كنت أتوق في هذه الفترة الى أن أحظى بأطول وقت الى جواره، لكنى كنت أجد عزائى فى أن ماكان يبذله لمصر وللأمة العربية وللإنسانية كان يهدف إلى الرّقى بالشعب - وأنا من ضمنه - ويسمو به نحو مستوى رفيع من الوعى والإدراك والدراية... فهذا لن أفيد منه وحدى، بل سيفيد منه أبنائى وأحفادى أيضا.

أبي..

لقد كنت دائما بطلى ومثلى الأعلى.. وصديقى.

لقد غرست فيّ الكثير من المبادئ التى كانت عونا لى في أوقات الشدّة.

لقد شجّعتنى.. وقدت خطاى خلال متاهات الحياة المظلمة...

علّمْتني كيف يمكن للعزيمة والإرادة والانضباط والثقة بالنفس أن تُحرّك الجبال ..... و«المعابد» .. وقبل ذلك علّمتنى وأرشدتنى إلى معانى الحب والتسامح والتفاهم والرضا وتقدير ظروف الآخرين، وقبول الرأى الآخر بل العدول عن الرأى حين تجدّ أسبابٌ تميل بالمرء إلى رأى آخر.

كما عرفته

محمد أحمد السويدى

... **آتياً** من دنيا الحرب، منتقّلاً إلى فضاءٍ لانهائي من عشق الفن والأدب والموسيقى، حاملاً إرثه الهائل من الإبداع والمعرفة الموسوعية بالموسيقى العالمية، وللانصراف عن السياسة إلى الابتكار الخلاّق. هكذا تعرّفت إلى الأخ العزيز د. ثروت عكاشة.

نادراً ما يجهل مُعْتن بالكلمة المكتوبة والأعمال المميَّزة اسم ثروت عكاشة، فقد شغلت موسوعة تاريخ الفن: «العين تسمع والأذن ترى» كل الدارسين والمهتمين منذ إطلالها على القارئ العالمى، كما شدّتهم كتبه وأبحاثه ومحاضراته التى تناولتِ مواضيع عدّة حول الفن والتصوير والعمارة والمعارف الإنسانية والحرب والموسيقى، والتى كتبت بالعربية والإنجليزية والفرنسية منذ ظهور أول كتاب له في عام ١٩٤٢، وانتهاءً بصدور فنون عصر النهضة: «الرينيسانس» و «الباروك» و«الروكوكو». وكانت لنا لقاءات أخرى في القاهرة التى أنجبت واحتضنت هذا الهرم، وأخرى في أبو ظبى وثّقت من عرى صداقتنا وأخوّتنا وقادتنا إلى تعاون مثمر مشترك.

لا حاجة، بتقديرى، لجمع كثيرٍ من الشهادات حول د. ثروت عكاشة، المفكّر، المبدع، الكاتب العملاق لأنه حقّق حضوراً عالمياً خاصاً، وأبلى بلاءً عظيماً وجباراً خلال العقود السبعة التى قضاها مكافحاً، مصارعاً، متنقّلاً من ساحة حرب إلى أخرى كأشجع ما يكون الرجال. وله العمر الطويل.

A l'ami fidèle et sur Saroite Okacha

René Huyghe
de l'Académie Française

L'HOMME D'ACTION qui travaille à la grandeur de l'Egypte, qui m'a fait connaître la splendeur immémorial de son pays, père des civilisations et des arts.

A l'artiste qui connaît les secrets de dialogue avec le visible, la qualité d'une âme intègre, la richesse d'une amitié qui, malgré l'éloignement est toujours si proche de moi, par la pensée et par le cœur.

Pour lui, défenseur de la civilisation et de l'art, qui sait mieux que quiconque le prix de l'art et de l'esprit.

A Saroite Okacha, en qui s'incarne avec tant d'éclat, cette culture de la Méditerranée et où Orient et Occident recherchent aujourd'hui un véritable dialogue, j'adresse cet hommage d'affection.

المدافع عن الحضارات والفنون

رينيه ويج
عضو الأكاديمية الفرنسية

إلى الصديق المخلص الوفيّ، ثروت عكاشة

إلى رجل المآثر الساعي على الدوام إلى رفعة مصر أم الحضارات ورائدة الفنون، والتى أحطت – من خلاله – بعظمتها العريقة عبر الزمان.

إلى الفنان العارف بأسرار الحوار مع المرئيات وقيمة النقاء وغنى الصداقة التى أستشعرها دوما قريبة مني بالفكر والعاطفة برغم البعاد.

إلى المدافع عن الحضارات والفنون، الذى يعرف أكثر من غيره قيمة الفن والروح.

إلى ثروت عكاشة الذى تتجسّد فيه بشكل ساطع ثقافة البحر المتوسط، التى يسعى من خلالها اليوم كل من الشرق والغرب نحو حوار صادق – أهدي هذه التحية.. تحية الود والمحبّة.



[أعلى]

الميدالية الفضية لمنظمة اليونسكو، بعد افتتاح معبدى أبو سمبل فى موقعهما الجديد،
أهديت إلى الدكتور ثروت عكاشة ٢٢ سبتمبر ١٩٦٨

[أسفل]

لميدالية الذهبية لمنظمة اليونسكو تقديرا لدور الدكتور ثروت عكاشة
بوصفه أول من نادى بتنظيم الحملة الدولية الأولى لمشروع إنقاذ آثار النوبة، أهديت إليه يوم ١٩ ديسمبر ١٩٧٠.



مُنْقِذُ التّراث الإنسانى

رينيه ماهيه

«**والآن** سيّدى مساعد رئيس الجمهورية ألتفتُ إليك لأقول لقد كنتَ أنت صاحب فكرة الحملة الدولية التى تقودها منظمة اليونسكو، وكان ذلك في شهر يناير عام ١٩٥٩ عندما حدّثتني عنها لأول مرة، فأيقنتُ عندها أن الأمر بالنسبة لك لم يكن يعني فقط – أو حتى أساسا – مجرد وسيلة لجمع الأموال اللازمة، بل إن الأهم في نظرك – وفي نظري أنا الآخر – هو الدلالة المعنوية للمشروع والقيمة الثقافية العالية لصالح الإنسانية جمعاء. ومنذ ذلك الوقت وعلى مدى أحد عشر عاماً ذلّل تصميمك كل العقبات ومكّننا إيمانك بالتعاون الدولى من القيام معاً بهذا المشروع ومن إتمام ماكان يبدو لأول وهلة «يوتوبيا» . وأنا لا أعني الأحجار العريقة التى تم إنقاذها بقدر ما أعني الاستجابات الجديدة التي تشكّلت في عقول الناس وفي قلوبهم. لقد أصبح الحلم حقيقة، وفكرة التراث الثقافي المشترك للإنسانية – تلك الفكرة التى كانت بالأمس مجرّد تصوّر غامض – اتخذت منذ هذه اللحظة فصاعدا شكلا أكثر تحديداً في الضمائر، بينما أعطى التعاون العالمى برهانا ساطعا على فعاليته. وانبثاقاً من هذه الروح ذاتها كانت الجمهورية العربية المتحدة بفضل مبادرتك أنت واستحثاثك أولى الدول الأعضاء في اليونسكو التى أسهمت مرتين في إنقاذ مدينتى فلورنسا والبندقية. إن هذا النوع من سلسلة ردود الفعل المتتالية يبشّر بمستقبل اليونسكو وبنشاطه الذى يتركّز في منح التضامن الأدبى والمعنوي للإنسانية قوة تلقائية وفي الوقت ذاته منظّمة بحيث لاتستطيع قوى الكراهية والعنف أن تقهرها» .

فقرة مما جاء بخطاب رينيه ماهيه المدير العام لمنظمة اليونسكو في مؤتمر الدول المشتركة في إنقاذ معبد فيله بالقاهرة في ١٩ ديسمبر ١٩٧٠ قبل أن يعلن قرار منظمة اليونسكو بإهداء د. ثروت عكاشة ميداليتها الذهبيّة تقديرا له لأنه كان أول من نادى بتنظيم الحملة الدولية الأولى لمشروع ثقافي استقطب أنظار العالم، ولم يكن قد مضى عامان على إهدائه ميدالية اليونسكو الفضيّة يوم حفل افتتاح معبدى أبو سمبل في موقعهما الجديد يوم ٢٢ سبتمبر عام ١٩٦٨ .

Sauveur du patrimoine humain

René Maheu
Directeur géneral de L'U.N.E.S.C.O.

« Et maintenant, Monsieur l'Assistant du président de la République, c'est vers vous que je me tourne. C'est vous qui avez eu l'idée d'une campagne internationale conduite par l'Unesco. Vous m'en avez parlé en janvier 1959, pour la première fois. Et tout de suite, j'ai compris que, pour vous, il ne s'agissait pas, ni même principalement, d'un moyen de réunir des fonds mais que, comme pour moi, l'essentiel était dans la signification morale de l'entreprise et dans sa haute valeur éducative pour le bénéfice de l'humanité toute entière. Depuis ce temps, tout au long de ces onze ans, votre ténacité a eu raison de tous les obstacles et votre foi dans la coopération internationale nous a permis d'entreprendre et de réaliser ensemble ce qui paraissait de prime abord utopique. Je ne parle pas tant des pierres vénérables qui ont été préservées que des dispositions nouvelles qui ont pris forme dans l'esprit et le cœur des hommes. La notion, naguère vague encore, d'un patrimoine culturel commun de l'humanité a désormais pris un contour plus précis dans les consciences, cependant que la coopération internationale a donné une preuve spectaculaire de son efficacité.

C'est dans le même esprit qu'à votre instigation, la République arabe unie a été le premier des Etats membres de l'Unesco à contribuer à la sauvegarde de Florence et de Venise. Grâces à vous en soient rendues, car une telle réaction en chaîne fait bien augurer de l'avenir de l'Unesco et de son œuvre.

Cette œuvre consiste essentiellement, vous le savez, Monsieur le président, Mesdames, Messieurs, à conférer progressivement à la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité une puissance à la fois instinctive et organisée contre laquelle les forces de haine et de violence ne sauraient prévaloir ».

بصمة في الآثار والفنون

چان فيليب لاوير*

أود أن أقول بادىء ذى بدء إن الفضل في عودتى لاستئناف حفريّاتى وأعمال إعادة الترميم في سقارة، ومنها بالأخص المجمّع الفرعونى للملك زوسر، ذلك الصرح الكائن حول هرمه المدرّج الشهير يعود إلى كياسة الدكتور ثروت عكاشة الشديدة، وعطفه الكبير، عندما كان نائبا لرئيس الوزراء ووزيرا للثقافة في حكومة الرئيس جمال عبد الناصر. وقد تحقق ذلك بعد أربع سنوات من العدوان على قناة السويس بينما لم تكن العلاقات الدبلوماسية الرسمية بين مصر وفرنسا قد استؤنفت بعد. وبناء على طلب الأستاذ پيير مونتيه، كُلفت بالانتقال إلى ميناء بولونيا في برقة بليبيا حيث كان يقوم بإعداد خريطة للحفريات الأثرية هناك. وبعد الانتهاء من هذا العمل توجّهت بالطائرة من بنى غازى إلى القاهرة بغية الاتصال من جديد بمصلحة الآثار المصرية، حيث قوبلت بالترحاب، وإن كان مدير عام المصلحة لم يخف أننى إذا كنت أرغب العودة للعمل في سقارة فإن التصريح لى بذلك لايدخل في نطاق سلطاته، وأنه لاغنى عن اللجوء إلى وزير الثقافة الذى تتبعه المصلحة.

ولحسن الحظ أمكننى الاهتداء إلى صديقى المصرى الذى كان طبيب الدكتور ثروت عكاشة. ووافق على مصاحبتى لكى يقدّمنى له في مقره الوزارى القائم آنذاك في قصر عابدين. وهكذا أتيحت لى فرصة أن أعرض عليه بوثائق فوتوغرافية الحفريات وعمليات إعادة الترميم التى قمت بها فى مجمّع الملك زوسر التذكارى، وكذلك تلك التى أرجو أن أتمكن من تحقيقها أيضا إذا ما استطاعت مصلحة الآثار في مصر أن تتفق على ذلك مع المركز القومى للبحوث العلمية في باريس حيث تم تعيينى مديراً للبحوث. ولما كنت قد أصبحت موظفا فرنسيا، لم يعد في إمكانى العودة إلى مصر للعمل ثمانية أشهر في السنة كما كان الوضع ساريا قبل ١٩٥٦، وإن كنت أعتقد أن رئاسة المركز القومى للبحوث العلمية تستطيع أن تنتدبنى لمدة ثلاثة أو أربعة شهور حيث يمكننى أن أدرّب مهندسا مصريا شابا على عمليات التنقيب والترميم بواسطة مادة الأناستيلوز anastylose، وهو ما كنت أنوى مواصلة تطبيقه أساسا على مخلّفات البناء المحيط بالساحة المسمّاة «ساحة الآلهة المهجّنة»، أى ساحة اليوبيل الملكى الموجود في نطاق مجمّع الهرم المدرّج.

وعندما انتهيت من عرض الموضوع، وافق الدكتور ثروت عكاشة فورا على اقتراحى شريطة أن يتم الاتفاق حول ذلك بين مصلحة الآثار المصرية ورئاسة المركز القومى للبحوث العلمية فى باريس، الأمر الذى سرعان ماتمّت الموافقة عليه. وهكذا تمكنت من استئناف

عملي في صرح الملك زوسر لحساب مصلحة الآثار المصرية منذ عام ١٩٦٠، حيث كانت مساندة الدكتور عكاشة العطوفة هي الركيزة الضرورية لاستمرار العمل. وبفضل ما أولاه الدكتور عكاشة من اهتمام بعمليات الترميم في موقع أهرامات الأسرة السادسة، أمكن استئناف العمل في هرم تيتي، ومدّه بعد ذلك ليشمل هرمي پيپي الأول ومرنرع على أثر وفاة سان شار أجارنو المبكرة، وذلك تحت إشراف خلفه في السوربون الأستاذ چان ليكلان.

غير أن الدور الرئيسي الذي اضطلع به الدكتور عكاشة يتمثّل في نظري بالأخص في حث اليونسكو على اتخاذ قرار بإنقاذ أهم الصروح الأثرية في النوبة والحصول على الاعتمادات اللازمة من جانب الأمم التي أبدت استعدادها للإسهام بنصيب في ذلك، مما أسفر عن نجاح رائع حقا. وأذكر هنا في المقام الأول رفع معبدى أبي سمبل المنحوتين في الصخر إلى مستوى أعلى بعد تقطيعهما لكي لاتغرقهما المياه. وقد تحقق ذلك في غضون خمس سنوات، من ديسمبر ١٩٦٣ حتى سبتمبر ١٩٦٨ بنقل ثلاثمائة ألف طن من الصخور دون استخدام المتفجّرات لتفادي حدوث أي تلفيّات في المعبدين، وتقطيع تلك الصخور إلى أكثر من ألف كتلة كان العديد منها يزن حوالي ثلاثين طنا وإعادة تركيبها. وقد تم تفكيك المعبد والآثار المعمارية التي ما كان يمكن حمايتها في مكانها، وجرى تجميعها في ثلاث مناطق تبعد عن بعضها البعض بقدر أقل، حيث أعيد تركيبها في أماكن مماثلة لتلك التي كانت مقامة عليها أصلا.

وأذكر هنا بالأخص معبد كلابشه، وهو أكبر هذه المعابد في النوبة بعد معبدي أبي سمبل. وقد تم تفكيكه وأعيد تركيبه على نفقة ألمانيا الاتحادية على مسافة كيلومتر من السد العالي، وكذلك معبد عمدا الأصغر حجما إلى حد كبير، علما بأن هشاشة منحوتاته ولوحاته الملونة التي لاتزال محفوظة، كانت تحول دون تفكيكه، فتم نقله، رغم وزنه، في كتلة واحدة وذلك بتغليفه وحزمه بسيور من الصلب ودعائم من الأسمنت، مسافة كيلومترين وستمائة متر ورفعه إلى مستوى أعلى بمقدار خمسة وستين مترا، وذلك بواسطة ثلاثة خطوط للسكك الحديدية المتوازية، وهي عملية مذهلة حقا نفّذها إخصائيون فرنسيون على نفقة فرنسا.

ومنذ السبعينيات، وعلى أثر وفاة جمال عبد الناصر، ابتعد الدكتور ثروت عكاشة تماما عن الحياة السياسية ليتفرغ لكتابة مؤلف ضخم باللغة العربية يتعلق بالتاريخ العام للفن منذ مصر القديمة، يتميّز بشدة تبحّره. وقد صدر حتى الآن عشرون جزءا من هذا المؤلف، وتناول آخر هذه الأجزاء فنون القرن الثامن عشر، كما قدم من جهة أخرى ترجمة عربية لكتاب «مسخ الكائنات»، الملحمة الأسطورية للشاعر الروماني أوڤيديوس، وكذلك ترجمة كتاب «المسرح المصري القديم» لإتيين دريوتون.

وأود أن أضيف أنني قدّمت محاضرة عن النماذج المعمارية في سقارة وذلك بناء على

طلب الدكتور عكاشة الذى تولى منذ سنوات طويلة رئاسة جمعية الصداقة المصرية الفرنسية فى القاهرة التى تقابلها جمعية الصداقة الفرنسية المصرية في باريس.

وأخيرا فقد علمت بمزيد من السرور والغبطة أن المهرجان الرابع والأربعين لمركز السينما الكاثوليكى قرر منح الدكتور عكاشة جائزة خاصة لدوره في رفع شأن الفنون. وإننى لأرجو أن يتقبل منى أحر التهانى وخالص تقديرى واحترامى.

* ذات يوم في عام ١٩٢٦ وصل جان فيليب لاوير، مهندسا معماريا متخرجا فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس، إلى سقارة ليعمل في حماية وترميم مجموعة هرم زوسر المدرّج، ولم يغادرها لمدة تزيد على سبعين سنة.

القراءة في أشواق البشر

سامى خشبة

ونحن ندخل عالم القراءة الحرة، نتعامل مع الكتب: نقلّبها، نتصفّحها، نختارها بعد أن يعجبنا الموضوع أو العنوان أو يشدّنا الفهرس أو الغلاف. ولكن القارئ «العارف» يبحث أولاً عن «المؤلف» ثم عن الموضوع.. ذلك أن مؤلفين قليلين هم الذين سيكونون «أصدقاء» وأشقّاء للروح، حتى وإن لم نتعرّف على أشخاصهم.. هؤلاء يكسبون صداقتنا وثقتنا، نشتاق إليهم ونفتقد حضورهم ونستعيد قراءة كتبهم، لأننا وجدنا أجزاء من أنفسنا ومن حقيقتنا في كلماتهم، أو لأن كلماتهم أضافت إلى حقيقتنا شيئا جديدا وأصبحت جزءا أصيلا من كياننا، وماذاك إلا لأن كلماتهم كانت جزءا أصيلا من كيانهم هم وتعبيرا صادقا عنه.

وثروت عكاشة واحد، وواحد كبير من هؤلاء القليلين: ليس كاتبا روائيا أو قصصيا، ولم يكتب الشعر ولا المسرحيات، ولم يؤلف الموسيقى أو يرسم اللوحات. وإنما هو يؤرخ للفن - كل الفنون - من كل العصور والحضارات، ويترجم الشعر الفلسفى لشاعرين اثنين فقط حتى الآن، ويكتب عن موسيقار واحد وعن ثلاثين من الفاتحين غيّروا التاريخ الإنسانى كله، ويكتب عن مصر في عيون الغرباء الذين زاروها، ويكتب عن مصر الحديثة التى شارك في صنعها، وفي فتح طرق التقدم لها. يكتب عن كل ذلك وغيره: دراسات وتراجم وترجمات، ومع ذلك، فإنه يقدّم لنا حقيقة نفسه، وأعماقها وكل مكنوناتها، بصدق جميل، وفي جمال أخّاذ وأمين، ورهافة وشمول لايستطيع شيئا منها إلا مَنْ كان فنانا حقيقيا، مفعما بالإنسانية والشاعرية والصدق، ممتلئا بالاشتياق إلى أن يستوعب تجارب الإنسانية كلها، فى كل عصورها وحضاراتها، وفي كل مساعيها إلى تجسيد حكمتها وطريقها في الوصول إلى الحقيقة وفي الامتزاج بالكون وبالطبيعة وفي التعبير عن كل ذلك بالصور والتماثيل والعمائر. باللوحات في الكتب وعلى الجدران وعلى المنسوجات وجذوع الأشجار والمعادن، تتحوّل معانى الحكمة والإيمان ومعرفة الحقيقة إلى ألوان وتشكيلات، أو إلى أشعار وموسيقى لكى تتجاوز المعانى الحدود الحقيقية لدلالات الكلمات، فتتلاقى تجارب كل البشرية، من كل عصورها وحضاراتها: من مصر إلى فارس أو الهند، ومن أثينا إلى روما إلى دمشق، أو بغداد أو القاهرة أو غرناطة. تتلاقى كل هذه التجارب وتتمازج معبّرة عن وحدة الحقيقة الإنسانية وتكاملها، رغم تمايز الأساليب وزوايا النظر ومقادير الأضواء والألوان الغالبة. تلك الحقيقة التى بحث عنها ثروت عكاشة في كل ذلك التراث وراح يقدّمه إلينا في كرم وسماحة لانظير لهما في عصرنا الحديث كله. فلماذا يمنحنا كل هذا إلا إذا كان يحبّنا ويحب لنا - ويحب منا - أن نشاركه أشواقه ومعرفته، وأن نستمتع

معه بكل هذا الصفاء وكل هذه الحكمة وإشراق الروح حين تعرف الجمال: معرفة الحواس ومعرفة العقل ومعرفة القلب، ممتزجة معا.

ولكنى أحب أن أتوقف عند الشاعرين اللذين ترجمهما ثروت عكاشة كاملين: أوڤيد الرومانى، الذى ترجم له: التحوّلات (أو «مسخ الكائنات») و«فن الهوى»، وجبران خليل جبران، العربى المهاجر إلى العالم الجديد الذى ترجم كتبه الخمسة:

لماذا أوڤيد وجبران؟

ربما لأنهما - من زوايا مختلفة - يعبّران عن اشتياق روح الانسان وعقله إلى ملامسة الجمال والوصول منه إلى حقيقة كلّية تعزّيه عن الوحدة وعن الموت؟ وربما لأنهما استطاعا بالشعر أن يقهرا الحزن والعزلة وأن يمزجا بين الجمال والإيمان والكون بأسره والشوق الإنسانى إليهم جميعا؟ إنى الآن لا أذكر إن كانت العبارات السابقة هي من كلمات ثروت عكاشة نفسه في دراسته الرائعة عن الموسيقار ريتشارد ڤاجنر، الذى لابد أن نرى في شعر جبران شيئا منه، كما نرى في موسيقاه قبسا من نار أوڤيد المضيئة. لماذا يقدّم لنا ثروت عكاشة كل ذلك إلاّ إذا كان يحبّنا، ويحب لنا - ومنا - أن نشاركه أشواقه ومعرفته واستمتاعه بالجمال؟

جامعة القاهرة ترحّب بثروت عكاشة

د. مفيد شهاب

ألقي د. ثروت عكاشة بدعوة من رئيس جامعة القاهرة آنذاك - وزير التعليم العالى والبحث العلمى حاليا - د. مفيد شهاب - محاضرة موضوعها «الفن والحياة».

وقد رحّب رئيس الجامعة د. مفيد شهاب بالدكتور ثروت عكاشة يومها بالخطاب التالى:

لا ترجع أهمية المحاضرة إلى موضوعها فحسب، إنما أيضا إلى شخصية صاحبها الذى يعدّ من كبار الرواد، والذى أثرى خلال عشرات السنين الماضية حياتنا الفنية والثقافية ليس فقط بأعماله الإبداعية المتميّزة، وإنما كذلك من موقع مسئولياته الرفيعة والتوجيه والرعاية والإرشاد.

وإذا كنا في جامعة القاهرة نعطى للفن أهمية كبرى لاتقل أبداً عن اهتمامنا بالعلم والبحث العلمى، فإن ذلك يقع من اقتناعنا بأنه إذا كان العلم هو الذى يمكّن الإنسان من السيطرة على الطبيعة، فإن الفن هو الذى يتيح للإنسان إمكان التعايش السليم مع هذه الطبيعة. الفن هو الذى يقيم التصالح بين الإنسان ونفسه، ثم بينه وبين الناس من حوله.

الأستاذ الجليل، السيدات والسادة، إن علاقة الفن بالحياة علاقة وثيقة، بل إنها عضوية. بل يمكن القول إن الفن بدأ مع الحياة نفسها، تطوّر معها ولاتكاد توجد ثقافة على وجه الأرض تخلو من الفن في مختلف أشكاله في الصوت، في اللون، في الكتلة، في النغمة. وقد ذهب البعض إلى أن آدم نفسه يعدّ جزءاً من الفن. الفن هو مرآة الحياة يرى فيها الناس أنفسهم على حقيقتها مجرّدة من كل الرتوش والأقنعة، وفيه يرتسم ما في المجتمع من آمال وتطلعات كما يظهر ما فيه من يأس وغموض.

لكننى أستسمح محاضرنا الكبير د. ثروت عكاشة كالعادة أن أطرح أمامكم بصوت عال بعض الأسئلة والاستفسارات، التى أعتقد أنها تشغل بالنا ومازالت العقول حائرة بشأنها وذلك على سبيل المثال:

- مشكلة الفن المصرى بين المحلّية والعالمية، أيضا هل الفن للفن أم الفن للمجتمع؟
- ما هو موقف الفن بين نطاق الأذواق العامة والذوق الخاص الرفيع؟
- ما هو دور الدولة في رعاية الفنون؟ ثم هل يؤثر ذلك على حرية الإبداع لدى الفنانين؟
- ما هى حقوق الفنان؟ وما هى في نفس الوقت التزاماته؟

تلك هى الأسئلة التى أرجو أننا سنستمع إلى إجابة وافية عنها وعن أمثالها وعن غيرها من محاضرنا الكبير العظيم، الذى يسعدني شخصيا ويشرفني أن يكون بيننا الليلة. بل يسعد أسرة

جامعة القاهرة كلها أساتذة وطلاباً وعاملين أن نقف منه موقف المتعلم وموقف التلميذ. فقد جاء اليوم مشكورا ملبّيا دعوة جامعة القاهرة التى تعتز به كل الاعتزاز. والواقع أننى أحسّ شخصيا حينما أكون أمام الدكتور ثروت عكاشة بأننى أمام هرم ثقافى ضخم يستحيل على الناظر إليه أن يلمّ بكل جوانبه. لهذا تجدني مضطراً لالتقاط بعض الجوانب فقط من هذا الهرم الثقافى الكبير.

وأستسمحكم أن أذيع واقعة شخصية لن أنساها طوال حياتى، ذلك أنني سافرت مبعوثا إلى باريس للحصول على الدكتوراه في أواخر عام ١٩٥٧ . وكان سنّي حينذاك ٢١ سنة، وبعد يوم من وصولى إلى روما تعطّل سفرى إلى باريس لقطع العلاقات الدبلوماسية بين مصر وفرنسا. وبعد يومين من وصولى إلى العاصمة الإيطالية روما كنت ومجموعة من زملائى، الذين سافروا لإعداد دراسات عليا في الفن بمختلف مجالاته وأيضاً في القانون، في دار السفارة المصرية واستقبلنا السفير ثروت عكاشة في منزله ورحّب بنا وقال لنا بالحرف الواحد كلمة لن ننساها أبداً «لست وحدي سفير مصر هنا فكلكم سفير لها، وكلكم مسئول عن حسن تشريفها ورفع اسمها عاليا بحرصكم على العلم وبالقدوة الحسنة التى تقدمونها، ودار السفارة مفتوحة ومنزلي مفتوح لأى منكم في أى وقت».

وتناولنا العشاء، وعلى مائدة متميّزة ذات ذوق رفيع كانت الموسيقى الكلاسيك تعزف. وكنت لأول مرة في حياتى أستمع إلى الموسيقى الكلاسيك في منزل سفيرنا في روما، ومن بعدها عشقت الموسيقى الكلاسيك واتسعت ثقافتى بها.

وصادفتنى بعض المشكلات في روما. وقد كنت مطلوباً للعودة إلى مصر لأداء الخدمة العسكرية نتيجة أخطاء بيروقراطية، ويقف السفير ليدافع عنى ويتصل هاتفيا بالمشير عبد الحكيم عامر ووزير التعليم، ويقول إنه لن يسمح أبدا بعودة هذا المبعوث وقد وصل إلى روما ولن أتركه يعود وأنا المسئول عنه، ويقول لى: أنا مسئول عن حمايتك هنا وستواصل دراستك. ثم أضاف في حنو أبوي: هل لك رأى آخر. قلت: نعم. أن تيسّر لى السفر إلى فرنسا، لأنى في تكوينى درست في المدرسة الفرنسية، ولابد أن أواصل الدراسة في فرنسا، وبدأ يتابعنى ليحوّل بعثتى الدراسية من روما إلى فرنسا.

نموذج فريد من الدبلوماسي المقدّر لرسالته. الفنان العظيم المخطّط. أما عن المجال البرلمانى فكان الدكتور ثروت عكاشة عضواً بمجلس الأمة ورئيسا للجنة الشئون الخارجية للمجلس في الفترة من ١٩٦٤ - ١٩٦٦ .

أما نشاطه الثقافي فبدأ في الحصول على الماجستير في الصحافة من كلية الآداب - جامعة القاهرة - جامعة فؤاد الأول حينئذ سنة ١٩٥١ . ويشرّف جامعة القاهرة كلها بأن يكون الفنان العظيم المثقف الكبير أحد رجال الجامعة.

أما إذا أردت أن أتحدث عن أعماله فإنى أحتاج إلى وقت كثير ولكنى أكتفى بأن أشير لأبرز أعماله:

- ♦ إنقاذ آثار النوبة ومعبد أبى سمبل.
- ♦ إنشاء أكاديمية الفنون العظيمة التى نعتز بها، والتى تضم حاليا معاهد الكونسيرڤاتوار والباليه والفنون المسرحية والسينما والنقد الفنى وغيرها.
- ♦ إنشاء دار الكتب والمكتبات القومية التى تليها.
- ♦ إنشاء فرقة الموسيقى العربية والفرقة القومية للفنون الشعبية.
- ♦ إنشاء مشروعات الصوت والضوء بالهرم والقلعة والكرنك، وهو صاحب فكرة إيفاد معارض الآثار المصرية بالخارج لأول مرة في بلجيكا وفرنسا وإنجلترا وأمريكا واليابان وغيرها من الدول.
- ♦ من أهم مؤلفاته موسوعة تاريخ الفن بعنوان «العين تسمع والأذن ترى» في عشرين جزءاً، وإعداد وتحرير معجم المصطلحات الثقافية (إنجليزى - فرنسى - عربى).
- ♦ كما قام بترجمة مجموعة من أبرز الأعمال الأدبية العالمية في مقدمتها كتاب «النبى» لجبران خليل جبران.

وقد لاحظ العالم كله مدى ما أثرى به هذا المثقف المصرى الكبير من خدمة لبلده وللإنسانية كلها. وقد توالت عليه أرفع أوسمة التكريم من إيطاليا وفرنسا وهولندا وأسبانيا والنمسا ومنظمة اليونسكو العالمية وهنا في مصر.

- ♦ كرّمته الدولة رسميا بوسام الجمهورية سنة ١٩٥٧.
- ♦ وجائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٨٨.
- ♦ ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة ١٩٩٠.

هكذا أيها السادة والسيدات الكرام نجد أنفسنا أمام هرم مصرى كبير فى مجال الثقافة. أعطى لبلاده الكثير وسجّل اسمه بأحرف من نور في تاريخ نهضتنا المصرية الحديثة.

باسم أسرة جامعة القاهرة أساتذة وعاملين وطلاباً. أرحب به أشدّ ترحيب وأشكره كل الشكر على كريم استجابته لدعوة الجامعة.

وبعد أن فرغ د. ثروت عكاشة من محاضرته كان تعليق د. مفيد شهاب:

أستاذنا الجليل. وجبة ثقافية دسمة فيها من قوة المعنى وحلاوة بل وموسيقية اللفظ والعبارة ما هو أبلغ من أى تعليق. وفيها أيضا من لذّة التذوق والتعلّم ومتعة الاستمتاع الفكري والروحي ما جعلنا نتأمل ونسرح بخيالنا في جميع مجالات الفن.

لقد طاف بنا الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة في سلاسة وجلاء، في رحلة ثقافية طويلة كشفت عن عظمة تاريخ الفن والعلوم في المجتمعات المحلية والعالمية في مختلف الحضارات

اليونانية والرومانية ثم العالم الإسلامى وعصر النهضة فى أوروبا. ثم تناول قضية هدف الفن وما يبثّه في نفس الفرد والجماعة والذوق من آثار. ثم يسترسل في جزء آخر من محاضرته القيّمة ليتحدث عن مشواره الطويل مع الفن وإيمانه بالدور الإنسانى للفن وما يمكن أن يحققه هذا الفن من نمو وتطوير ورقى للذوق وارتقاء في الحس والوجدان، وباختصار فيما يمكن أن يحققه من نهضة في المجتمع. ثم ينتقل في الحديث عن علاقة الفن بالسياسة ويتصدّى لعرض الآراء التى طرحت ومازالت حول قضية ما إذا كان الفن للفن أم الفن للمجتمع، كما تناول هنا في وضوح جلىّ قضية الالتزام مؤكداً أنه يعنى الالتزام الحر.

سيدى الأستاذ الجليل. أنت تذكّرنا بجيل الروّاد العظام من الأدباء والفنانين متعدّدى الثقافات في تاريخ النهضة المصرية الذين يعتنون بالأصالة والتراث، ولكنهم في الوقت نفسه ينفتحون في ثقة على مختلف الثقافات والحضارات. والدليل هو أننا ما نزال نعيش مستفيدين مما قدّموه من إنتاج خالد في مختلف المجالات.

ولا أملك ياسيدي إلا أن أدعو الله سبحانه وتعالى أن يديم عليك الصحة والعافية لتواصل عطاءك العظيم، ونظل نحن وأجيال من بعدنا نتعلم منك ونستمتع بعلمك وفنك وثقافتك وحسّك المرهف. تبثّ فينا حب الفن من أجل الارتقاء بالحس والوجدان من خلال كافة مجالات الفنون (موسيقى، غناء، رقص، رسم، تصوير، وغير ذلك).

باسم جامعة القاهرة أساتذة وعاملين وطلاباً لك منى الشكر بلا حدود. ولك منى أصدق مشاعر الإعزاز والتقدير والعرفان بالفضل والإخلاص لكل جميل.

توت عنخ آمون يُسهم فى إنقاذ آثار النوبة

أيدون. إ.س. إدواردز

كان الدكتور أيدون إ.س. إدواردز، عالم المصريات البريطاني الراحل، من بين مَنْ عقدوا أواصر صداقة طويلة الأمد مع الدكتور ثروت عكاشة. وفي السطور التالية يقدم تحية عرفان بأفضال الدكتور عكاشة في مجال تعريف البريطانيين بروعة الآثار المصرية وتراثها التليد، وذلك بصفته خبيرا ضليعا في هذا المجال من خلال مسئوليته الممتدة في إدارة قسم الآثار المصرية بالمتحف البريطاني في الفترة ما بين عامي ١٩٥٥ و١٩٧٤، ومشاركته في تحرير «موسوعة كيمبردج عن التاريخ القديم»، وتأليفه للكتاب العمدة «أهرام مصر»، الذى يعدّ أشمل وأعمق الدراسات التي دارت حول هذه الآثار الباهرة. وقد تفضّلت السيدة قرينة هذا العالم الكبير باختيار هذه التحيّة المقتطفةَ من «مذكراته» التى فرغ منها قبل رحيله، والتى هى على وشك الصدور لنشرها في هذا المجلد التذكاري.

«**في** طريقي إلى وادي حلفا في عام ١٩٣٨، مررت بمعابد صغيرة تفصل بينها مسافات قصيرة نسبيا. ولم يخطر ببالي قط حينئذ أنني سأشهد في حياتي اقتلاع كل هذه المعابد – تقريباً – من جذورها وإعادة تشييدها في أماكن أخرى، نتيجة لإقامة خزان مياه ضخم تمثّل في بناء سد عال جديد في أسوان. وكان أضخم هذه المعابد هي تلك التى تقع في منطقة أبي سمبل والتى اشتهرت باسمها. وهي معابد صخرية كان لامناص من نشرها وتقطيعها إلى أجزاء ثم إعادة تشييدها فوق الهضبة الصحراوية التى ترتفع ستين متراً أعلى من مواقعها السابقة. وقد نهضت هذه العملية الهائلة على أكتاف الحملة المتعدّدة الجنسيات التى نظمتها الحكومة المصرية تحت إشراف الدكتور ثروت عكاشة بصفته وزيراً للثقافة في تلك الفترة بالمشاركة مع منظمة اليونسكو. وما من شك في أن القدرات الشخصية التى كان يتمتع بها الدكتور عكاشة والثقة التى أولاها له كل مَنْ تعامل معه، كانتا دافعين قويين أدّيا إلى هذا النجاح الذى استطاع أن يحقّقه بجدارة. فمن خلال الفترتين اللتين تولّى فيهما الوزارة، كان العقل المدبّر والمحرّك لهذه الحملة المتعدّدة الجنسيات بالاشتراك مع منظمة اليونيسكو لإنقاذ التراث الأثري للنوبة السفلى – التى ضمّت معابد أبي سمبل وآثار فيله – من طوفان المياه الذى كان سيغرقها ويقضي عليها إلى الأبد في قاع الخزان الضخم القابع خلف السد العالي.

وإن إنجازاته الرائعة في إثراء الحياة الثقافية بمصر، من خلال صلاحيّاته وزيراً، ومبادراته لتشييد البنية التحتية الثقافية الحالية بمصر وإنشاء المؤسسات الرائدة في حقل الفنون والآداب، وجهوده الدؤوبة التى لايعتريها كلل في الحفاظ على التراث المصري هي حقائق معروفة للخاصة

والعامة. ولم يفت الدكتور عكاشة أن يحيط باهتمامه ورعايته الموسيقى الشعبية أيضاً. كما كانت حفلات الموسيقى الكلاسيكية تقام بانتظام في قاعة سيد درويش التى شيّدها في الطريق المؤدي إلى الأهرام. وأقبلت فرق الأوبرا الأجنبية على القاهرة لتقدم عروضها على خشبة دار الأوربرا الصغيرة الجميلة، والتى كانت قد شيّدت مع افتتاح قناة السويس (في القرن التاسع عشر).

وقد أدى اعتزال الدكتور عكاشة العمل الرسمي إلى إتاحة الفرصة له كي يعود لممارسة أنشطته الأدبية الباكرة، مقدّماً دعمه للحياة الأدبية باحثاً ومؤلفاً. ومن بين مؤلفاته الكثيرة جداً، سأقتصر على ذكر سفره العملاق «تاريخ الفن» الذى يقع في عشرين مجلداً. وامتد نشاط الدكتور عكاشة ليشمل ترجمات عربية لمؤلفات غطّت مجالاً واسعاً من الموضوعات، كان أحدثها كتابيْ الشاعر اللاتيني أوفيد «مسخ الكائنات» و«فن الهوى». وقد حصل على درجات شرفية وتقديرية من دول عديدة، وفي عام ١٩٧٥ تم انتخابه عضواً بالمراسلة لدى الأكاديمية الملكية البريطانية.

وكانت السيدة كريستيان نوبلكور قد حصلت على تصريح بإقامة معرض لمجموعة منتقاة من مقبرة توت عنخ آمون، وذلك عرفانا بجهودها الكبيرة التى بذلتها مساهمة في إنقاذ آثار النوبة. وفي الوقت نفسه أقيم في شهر أكتوبر عام ١٩٦٨ معرض في المتحف البريطاني للتحف الأثرية التى عثر عليها في المواقع النوبية والمهداة إلى جمعية الكشوف الأثرية المصرية مقابل مساهمتها المالية الكبيرة. وبعد أن قام الدكتور عكاشة بافتتاح المعرض في لندن، اصطحبه السير چون هينيكر المدير العام للمجلس البريطاني، والسفير المصري السيد أحمد الفقي، وأنا، وزوجاتنا، إلى مطار لندن لتوديعه. وفي قاعة خاصة بالمطار اجتمعنا معاً حيث تجاذبت أطراف الحديث مع الدكتور عكاشة؛ إذ كنت قد اعتزمت اغتنام الفرصة لأسأله عما إذا كانت هناك إمكان لإقامة معرض لكنوز توت عنخ آمون بلندن في عام ١٩٧٢ احتفالا بالذكرى الخمسين لاكتشاف المقبرة. فأجاب في الحال قائلاً: «أيدون، أنا أعِدك بهذا المعرض». وبعد برهة وجيزة التفت إلى الحاضرين ليكرر عليهم وعده لي بإقامة المعرض، محدِّداً أن حصيلة المعرض ستخصّص بأكملها – بعد خصم نفقات إقامته بطبيعة الحال – لإنقاذ آثار النوبة المتبقية، ثم أضاف أن الاحتفال بألفية مدينة القاهرة سيبدأ بعد عام، وقد تكون هذه مناسبة مثالية للتبادل الثقافي بين بريطانيا العظمى ومصر التى يسرّ شعبها أن يستقبل في هذه المناسبة «الباليه الملكي» لتقديم عروضه في سفح الهرم، ومعرضا لفنون النحت الإنجليزى المعاصر. وكان شرطه الوحيد أنه يتحتم على المتحف البريطاني ألا يطلب أية قطعة يمكن أن يصيبها ضرر سواء من جراء نقلها أم نتيجة لتغيير المناخ، وكان من الطبيعي أن أوافق متعهّدا باحترام رغبته.

وبعد مناقشات مستفيضة في المتحف أسفرت عن شروعي في الإعداد للمعرض تراسلت مع الدكتور عكاشة لأفيده بأنني على استعداد للمجيء إلى مصر في أي وقت لاختيار القطع

المطلوبة. وتلقيت دعوة كريمة للغاية لي ولزوجتي لزيارة مصر ردًا على خطابي إليه. وفي العشرين من أكتوبر عام ١٩٦٩ سافرنا إلى مصر، وفي خلال أسبوع من وصولنا استقبلني الدكتور عكاشة في مكتبه، وقدّمت إليه نسخة من قائمة القطع التي طلبتها، موضّحاً أن هناك حوالي عشرين قطعة أخرى تزيد عمّا في القائمة أتمنّى أن تضاف إليها. والتفت الدكتور عكاشة إلى الدكتور جمال مختار بعد إطلاعه على القائمة، وطلب عقد جلسة للمجلس الأعلى للآثار حتى يتسنّى اعتماد قائمتي النهائية قبل مغادرتي لمصر. وأشار الدكتور مختار بأن هناك قراراً حديثاً ينص على فحص القطع المنقولة إلى الخارج بواسطة رئيس المنظمة الدولية لحماية التراث – التابعة لمنظمة اليونيسكو – ومقرها مدينة روما. فقد كان على الدكتور هـ . ج. بلندرليث أن يتأكد أولاً من كفاءة الإجراءات والترتيبات الخاصة بتغليف القطع ونقلها وعرضها. كما اقترح الدكتور مختار عرض القائمة على الدكتور هنري رياض. وبعد أيام ثلاثة أبلغني الدكتور رياض بأنه ليس لديه هو وزملاؤه اعتراض – من ناحية المبدأ – على السماح بعرض جميع القطع التي قمت باختيارها، إلا أنه يتحتم عليهم فحصها فرداً فرداً للتأكد من قدرتها على تحمّل تبعات النقل والسفر.

وبانتهاء عملية الاختيار والمراجعة والفحص، توجّهت بصحبة الدكتور مختار لمقابلة الدكتور عكاشة في السابع من نوفمبر، وتناولت قائمة القطع التي تم اختيارها وعرضتها عليه. وعندئذ تحدث الدكتور عكاشة عن حاجة مشروع الإنقاذ إلى إنشاء صندوق مالي وفير لإنقاذ آثار فيله، بحيث يصبّ كل العائد الناتج عن معرض لندن في هذا المشروع. وكان متطلّعا إلى معرفة ما إذا كان في إمكاني أن أخبره بأية معلومات عن تكاليف إقامة المعرض، فأبلغته أنني قد قمت بتحريات فيما يتعلق بأثقل قطعتين وتكاليف نقلهما وتأمينهما، وأن وزارة التعليم والعلوم أكّدت لي كتابةً أن التأمين الحكومي ضد الخسارة سوف يغطي نفقات المعرض، وبالتالي لن تكون هناك أية مصاريف تأمينية. وعلى الفور علّق الدكتور عكاشة على ذلك بأن الحكومة المصرية ستقبل بالتأكيد مثل هذا التأمين الحكومي البريطاني.

وبعد رحيل الرئيس عبد الناصر في سبتمبر ١٩٧٠ ظل الدكتور عكاشة يشغل مقعده الوزاري لمدة شهرين فقط، عين بعدها مساعدا لرئيس الجمهورية للشؤون الثقافية. أما في بريطانيا فقد كتب لمئات الألوف من الناس أن يشاهدوا عرضاً لابد أن يبقى في ذاكرتهم طوال أيام حياتهم، ألا وهو كنوز توت عنخ آمون. ولقد كانت تجربة وخبرة يدينون بالفضل فيهما كليةً للدكتور عكاشة.

وكما هو معروف فقد حقّق معرض توت عنخ آمون في لندن منذ أول أيام افتتاحه نجاحاً منقطع النظير، حيث امتدت الطوابير الطويلة طوال اليوم عبر فناء المتحف البريطاني، المؤلفة من جماهير تتحرق شوقاً للحظة السماح لهم بالدخول. ومن حين لآخر كنت أرافق بعض

الشخصيات الجليلة في جولة بالمعرض كانت من بينهم الملكة الأم التى جاءت بصحبة بعض الأصدقاء في إحدى الأمسيات بعد إغلاق المعرض. وذات صباح يوم أحد، جرياً على عادته في القيام بجولات غير متوقّعة جاء رئيس الوزراء السير إدوارد هيث بصحبة الليدي تشرشل أرملة السير ونستون تشرشل، وثلاثة أو أربعة من زملائه. فما كان من السير «جون ولفيندن» مدير المتحف البريطاني إلا أن هرع لاستقبالهم. وبعد انتهاء الجولة توجّهنا إلى مقر إقامة المدير الذى يطلّ على الفناء الأمامي للمتحف البريطاني التماساً لبعض الراحة. وفي الحديث الذى دار بيني وبين رئيس الوزراء كانت ملاحظاته زاخرة بالثناء على المعرض، فصارحته عندئذ بأننا مدينون بالفضل في هذا المعرض لشخص واحد، فتساءل: «من يكون هذا الشخص؟» أجبته بأنه وزير الثقافة المصري ونائب رئيس الوزراء لفترة طويلة الدكتور ثروت عكاشة. فالحقيقة أن الدكتور عكاشة هو الذى وعدني بإقامة المعرض وفى الوقت نفسه وضع على كاهلي المسئولية الكاملة عن سلامة القطع المعروضة. وكما أثبتت الأحداث فإنه كان من الضروري اللجوء إلى معاونة اثنين أو ثلاثة من المسئولين حتى نتمكن من إقامة المعرض هنا في لندن. على أن الفضل الأكبر أولاً وقبل كل شيء يرجع إلى الدكتور عكاشة نفسه، فما بذلناه من جهود لإقامة المعرض كانت بالقياس إلى جهوده جدّ متواضعة؛ إذ برعايته الشاملة جاء المعرض إلى هنا. وكان المبرّر الأساسي لإرساله المعرض يتمثّل في الحقيقة التى لايمكن إنكارها وهي المبالغ المالية الكفيلة إلى حد كبير بالمساهمة في إنقاذ الكنوز الأثرية العديدة الأخرى الواقعة في مصر والنوبة. ولقد استطاع المعرض بالتأكيد أن يثير اهتمام المواطنين الإنجليز بمصر القديمة بدرجة هائلة، كما شجّعهم على زيارة مصر لمشاهدة الآثار والمباني التاريخية فيها. أما فضل المعرض على المتحف البريطاني فكان عظيماً.

وفي صيف ١٩٧٣ تلقيت خطاباً من منظمة اليونيسكو، يبلغني بأن المنظمة بالاشتراك مع هيئة الآثار المصرية، قد شكّلت لجنة استشارية صغيرة بشأن نقل آثار فيله إلى مستوى أعلى من الأرض فوق جزيرة إجيلكيا. وقد اشتملت العملية على نقل بوابة دقليديانوس، بمعاونة غوّاصي البحرية الملكية. لقد كان الإتمام الناجح لبرنامج حملة إنقاذ آثار النوبة بمثابة انتصار فذ للدكتور عكاشة الذى استطاع تذليل المصاعب الهائلة التى انطوت على أحلام كان من الممكن أن تظل محصورة في دنيا الأحلام، لكنه استطاع تحويلها إلى حقيقة راسخة على أرض الواقع.

ثروت عكاشة

د. عز الدين إسماعيل

دَوْحَـــةَ الفن حـــدِّثينا مَلِيـــاً
واسْكُبي فى الأرواح عطرا زَكِـــيـــاً
وانْشُـــرِى ظِلَّكِ الرطيب علينا
يتـــمـــشَّى على القلوب نَديّا
واملَئي الكونَ من مَـــرائيك نُوراً
وجـمَـالا يَسْبِي النُّهَـا عَـبْـقَـريّا
حـدِّثي عن فـتًى دَعَـآكِ وفى عـينيـه عـشق، والقلبُ منه تَهَـيّـا
قـال إني أتيتِ يادوحـةَ الفن مـحـبّـا، وفى الهـوى عـذْريًا
خـضت بحـر الهـجـيـر لاهَمَّ عندي
غـيـر أن تَبْسُطى الجناحَ عَلَيّـا
آمِـلاً أن أنال قَـبْـسَـةَ رِىٍّ
منك أقـضي بهـا الحـيـاة رَضِـيّـا
غـايتي أنتِ والأمـاني جـمـيـعـا
ولَك العـهـدُ أن أكـون الوَفِـيّـا
حـدّثينا يادوحـةَ الفن، قـولي
كـيـف بوَّأتِـه مكـانـاً عَلِيّـا
حين آثَرْتِـه فكشَّـفـت لغـزا
ظل سـرا على الزمـان خـفـيّـا
حـسْـبُـهُ منكِ مـا أفـضْتِ عليـه
من كُنوز، لم تحـجـبي عنه شـيّـا
حين أيْقَنْتِ أنه كـان وعـدا
أن تبـيـحي له جنَاكِ الشـهـيّـا
حـدّثينا عن مُـبْـهَمِ الحُسْنِ أضـحى
يتـراءى فى ناظِرَيْه جَلِيّـا
حـدّثينا عن مُـبْـدَعـاتٍ تناءت
فى عـصـور خلت فـصـارت نسِيّـا

قطّرتْها براعـةٌ من يَرَاعٍ
في يمين لـه، شرابا هَنِيّا
حدّثينا عن رقّة وحياء
ورُقيٍّ في الطّبع فاق الرُّقيّا
وأحاسيسَ مرهَفَاتٍ غذاها
مَشْرَعُ الفن ساميا عُلْويّا
قد تجمّعْن في فتًى ضَمّ قلبا
مستهاماً، وبالجمال حَفيّا
دوحةَ الفن أنتِ وحدَكِ مأواه فصونيه عاشقا أرْوَعيّا

أسطوانة «عكاشة» الضوئية

د. هشام الشريف

يعتبر الأستاذ الكبير الدكتور ثروت عكاشة موسوعة للثقافة والحب والعطاء، فهو بحق أستاذ للأجيال، وسجل للإنجاز المتجدّد، نعتز به من قلوبنا، وبكل عقولنا نفخر بما يتحف به المجتمع المصري والعربي بالفكر والحب دائماً، فهو مدرسة للعطاء، ونبع لحب مصر.

ودائماً يكون لقاء ثروت عكاشة لقاءً باعثاً للفكر والثقافة وروح العلم، فهو بجانب كونه رمزاً من الرموز المشرقة لثورة يوليو، فقد كان دائماً رائداً من رواد الثقافة في تاريخ مصر المعاصر، وإضافة متجدّدة لرصيد مصر الثقافي.

ولقد شرُفت بمعرفته في أوائل التسعينيات، في إطار بحثه المستمر عن دور الثقافة في عصر التكنولوجيا والعلم والمعرفة، وتوطّدت أواصر علاقتى به حين قام بتشجيع مبادرة تسجيل ونشر التراث الحضاري المصرى والعربي، والتى تشمل كلاً من التراث المادى والفكري.

وقد استمتعت كما استمتعت مصر والعالم العربي بقمة أعماله «موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى». وشرُفنا بموافقته على تطبيق تكنولوجيا المعلومات في إصدار الجزء الأول من «فنون عصر النهضة الرنيسانس» على أسطوانة ضوئية بالاشتراك مع المركز الإقليمى لتكنولوجيا المعلومات، وهو ما يمثّل مبادرة ذكية لنشر الثقافة بلغة تكنولوجيا العصر: عصر المعلومات. ولأشد ماكان إعجابى به وأنا أراه يقود هذا العمل بنفس حماس قيادته لكثير من المبادرات الثقافية على مدى تاريخه الحافل.



أستاذي الكبير ثروت عكاشة: أدعو لك بدوام الصحة والسعادة والعطاء بما يتناسب مع كل كلمة وسطر وحرف أضفته إلى الأجيال السابقة والقادمة، حيث منك نتلقّن ونتعلم علماً غزيراً ونتثقف ثقافة رفيعة... حفظك الله لنا قدوة في عملك وعلمك، ونبلك وتواضعك، ودمت لنا فكراً متجدداً.

حين تعلو أقدار الرجال

د. نعمات أحمد فؤاد

قرأت في مجلة «العربي» عدد أغسطس عام ١٩٩٨ موضوعا للدكتور ثروت عكاشة بعنوان «كنت شاهدا على إنقاذ آثار النوبة».

والعنوان قمة التواضع، لأنه كان سببا رئيسيا وعاملا فاعلا في إنقاذها.

تبدأ القصة من البداية عام ١٩٥٤ حين اتخذت مصر قرارها الجسور بإنشاء السد العالي في أسوان، ولكن السد وراءه بحيرة فسيحة تغمر منطقة النوبة الزاخرة بآثار حضارتنا بأمجادها.

هنا يدخل الدكتور ثروت عكاشة في القصة بل يكيّف أحداثها:

«في أواخر عام ١٩٥٨ كنت أحمل مهام وزارة الثقافة التي كانت مسئوليتها الأولى الحفاظ على آثارنا القديمة بوصفها من تراث الحضارة الإنسانية. وفي شهر نوفمبر زارني السفير الأمريكي بصحبة مدير متحف «المترو بوليتان» بنيويورك، الذي بادرني قائلا: جئت أشتري واحدا أو اثنين من معابد النوبة المحكوم عليها بالغرق بعد بناء السد العالي. وقد أثارتني هذه الرغبة المفاجئة وضقت بأن يدور بخلد أحد أن يكون تراث أسلافنا مما يباع ويشترى، لذا سارعت بالقول معاتبا: «كان جديرا بمتحف المتروبوليتان أن يبادر بالعون العلمي لإنقاذ هذا التراث الإنساني بدلا من التفكير في شرائه».

وفكّر الدكتور ثروت عكاشة العالم في دعوة الدكتور أحمد بدوي عالم الآثار، وطافا معا بآثار النوبة.

وتذكّرت أول رحلة في أوروبا طوّفت فيها بكثير من البلاد في السبعينيات.. ولكن حين اقتربت الباخرة من الأسكندرية، بكيت فرحا وشوقا.

حين تنزع القصبة من مغرسها، تصير شبابة ترسل النغم شجياً كقطرات الدموع.

«مصر».. في أعلى الجبل دعوت لك.. وفي سهل الوادي صلّيت من أجلك.. في البحر رأيتك اسكندرية وبورسعيد.. وفي البرّ رأيتك دلتا والصعيد.. رأيتك في آثار الناس أقدم من القدم وأطول من الزمان. إن الحياة هناك بالمبتكرات الحديثة أسهل، ولكنك عندي ومازلت وستظلين الأغلى والأحلى أيضا.. ولن يتأثر زهوي بك وفخري بالانتساب إليك، ولو طاف بي الحور جنة رضوان «ليت نصيبي من الجنة يكون على ضفافك يا نيل».

فالدكتور ثروت عكاشة بدوره يقول: [حين وقفتُ أستعرضُ آثار النوبة متطلّعا إلى معبديْ «أبو سمبل» المنحوتيْن في جوف الجبل، متأمّلا معابد فيله ومتخيّلا المياه، وقد ابتلعت هذه الآثار أحسست حسرة شاملة تملأ نفسي وتدفعني إلى التشبّث بهذه الآثار، وراودني ما يشبه الحلم الأسطوري، وتراءى لي وأنا موزّع النفس بين عالميْ الصحوة والغفوة أن يدا عملاقة تندسّ في أعماق التربة

وتزحزح هذه المعابد الشامخة من مرقدها، وتصعد بها إلى قمم الجبال حولها وتترك لمياه السد مكانا تتماوج فيه على هواها].

وعاش المصري الدكتور ثروت للفكرة.. نقل الفكرة إلى اليونسكو وتحدّث إلى مساعد المدير العام مسيو رينيه ماهيه الذى كان فى أديس أبابا راجياً أن يمرّ بمصر، وفى مكتبه تحدّث إليه على الخرائط دكتور ثروت حديث عالم. كان تفكيره غاليا وحديثه زاكيا واعيا.. وواجه الرجل تحدّيات وعقبات يضيق بها الحصر بدءا بالظروف الدولية العسيرة التى اكتنفت الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة، والصراع المرير بين الكتل الدولية فى العالم ثم ضخامة المشروع نفسه، والتحدّي الذى انطوى على تغيير شامل فى طبيعة المنطقة، وانتزاع معبد كامل من بطن الجبل، ومن زحف مياه النيل عليه والارتفاع به أكثر من ستين مترا وإعادة إقامته فى مكانه الجديد، ثم إحاطته بهضبة جبلية ليعود أقرب ما يكون إلى طبيعته الأولى، ثم احتياج المشروع إلى أعلى كفاءة فنية للإشراف عليه، ثم بعد الشُّقة وقيظ الصيف، ولم يتوقف العمل لحظة حتى إبان محنة يونيو عام ١٩٦٧ إلى أن تم إنقاذ المعبدين، ولكن الشيء الخارق أنه قد تم معهما إنقاذ معابد النوبة السبعة عشر جميعا وأعيدت إقامتها فى أماكنها الحالية.

كانت مصر مسئولية فى ضميره، وشرفا فى يقينه، ووطنا تاجا على جبينه.. فحين أصدرت اليونسكو كتابه «رمسيس يتوّج من جديد» باللغة الفرنسية الذى تناول فيه بالشرح والتحليل جميع مراحل حملة إنقاذ آثار النوبة، تنازل عن جميع حقوقه المادية والأدبية. فمصر - كما يقول - تؤمن بأنه مما يثري حضارة أمة، قدرتها على الأخذ والعطاء معا.

لقد ردّ الرجل، بموقفه المشرّف، جميل إنقاذ «أبو سمبل» بالأصالة عن نفسه وبالنيابة عن أمة قد تعلق بأقدامها أوحال فى الطريق، ولكن ثوبها ناصع البياض طاهر نقي نسجه تاريخ طويل خيطا خيطا على غير مثال.

وحين عقد مؤتمر للدول المشتركة فى إنقاذ آثار النوبة فى ١٩ ديسمبر ١٩٧٠، وجّه إليه مدير اليونسكو، الخطاب قائلا:

[الآن ألتفت إليك لأقول إنك صاحب فكرة الحملة الدولية التى تقودها منظمة اليونسكو، وكان ذلك فى شهر يناير عام ١٩٥٩، عندما حدّثتنى عنها لأول مرة، فأيقنت عندها أن الأمر بالنسبة لك لم يكن يعني فقط ـ أو حتى أساساً ـ مجرد وسيلة لجمع الأموال اللازمة، بل الأهمّ في نظرك ـ وفي نظري أنا الآخر ـ هو الدلالة المعنوية للمشروع والقيمة الثقافية العالية لصالح الإنسانية جمعاء. ومنذ ذلك الوقت وعلى مدى أحد عشر عاما ذلّل تصميمك كل العقبات، ومكّننا إيمانك بالتعاون الدولي من القيام معا بهذا المشروع ومن إتمام ما كان يبدو لأول وهلة مشروعا يوتوبيا].

ويقول الدكتور ثروت عكاشة: «ليت پيير لوتي يبعث من موته ليشهد بعينيه كيف بعثت معابد فيله التى خاف عليها، الاندثار».

لقد كتب الدكتور ثروت وألّف وترجم عشرات الكتب عن كتّاب وشعراء عالميين متنقّلا فى براعة ويسر بين عدة لغات وهذا أوج بلَغَه آخرون نحترمهم، ولكن الذى انفرد به، هو إنقاذه معبدي «أبو سمبل» وسبعة عشر معبدا كان إنقاذها فى حكم المستحيل، لقد أدّى وأوْفَى وأضفَى على الفن المصري يوم أهداه قاعة سيد درويش وأكاديمية الفنون.

وبهذا التفرّد وبهذا العطاء والوفاء ارتفع إلى قمة..

لقد احتفلت مصر فى سبتمبر عام ١٩٦٨ بإنقاذ آثار النوبة وفى طليعتها معبدا «أبو سمبل»، وأنا أكتب هذا احتفالا بالعيد الثلاثين.. احتفالا بالحدَث الكبير والرجل الكبير. كرّمته الهيئات العالمية بعد أن دخل تاريخ مصر الخالدة بالأعمال الكبيرة الباقية، ومنها إنقاذ معابد النوبة وفى مقدّمتها معبد أبو سمبل، وأكاديمية الفنون بمعاهدها الخمسة: الكونسيرڤاتوار وهو منشأة علمية غير مسبوقة فى تاريخ الحركة الفنية بمصر، ومعهد الباليه، ومعهد السينما ، ومعهد الفنون المسرحية، ومعهد التذوّق الفني، وقصور الثقافة فى أنحاء الجمهورية، وعروض الصوت والضوء بالهرم والقلعة والكرنك، وقاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى، وأوركسترا القاهرة السيمفوني، وفرقة الموسيقى العربية، والفرقة القومية للفنون الشعبية، وفريق أوبرا القاهرة، وفريق باليه أوبرا القاهرة، كما شيّد دار الكتب الجديدة على كورنيش النيل، ومتحف الفنان مختار، ورعى المسافرخانه الذى احترق...

أمثلة فحسب.. تفسّر وصفي له بأنه قيمة علمية وفنية وقمة مصرية رفيعة . إنه قيمة اجتماعية لأنه من بيت كبير، ولهذا لم يترخّص ولم يتطامن. فيه ارتفاع الكبير على اللّغو، وامتناع العظيم عن اللّهو، وثراء الغني بالقيمة. وهو قيمة مصرية فوق الشكوك، فيه شمم القمم لايداجي ولايتاجر ولايتسلّق.

فيه الحفاظ على الأرض والعِرْض والنفسى والنفيس من دِين وتقنين وهيبة. برئت سمعته من القذى وارتفعت سيرته على الأذى، فهو بنفسه وعلمه وقدره عَلَمٌ بين الرجال، ورجل بين الأفذاذ، وفذ بين المرموقين.

كان وزيرا يشرفُ به المنصب لأنه كبير من قبل ومن بعد، ولهذا يجتمع العالم على تكريمه وتقديره خارج الحكم بالتاريخ العريض ومواقف الرجالِ وولاء الوطني وإباء النقي.

كان ضابطا فى سلاح الفرسان، والجيش عطاء وانضباط واستقامة وصدق وارتفاع وامتناع وتعفّف ووطنية إلى حدّ الوفاء.... ووفاء يعرف الفداء.

قيمة وقمّة فى عين مَنْ يتّفق معه أو يختلف... إنه موضع احترام فى الحالَيْن لأنه كبير واثق من نفسه.

مرة أخرى أقول الحضارة هى الفروق.

نموذج لم تعلق به شائبة أو شائنة. إنه من عصر النور والتنوير الذى نتعلّق بأنواره فى غسق العتمة وحلك الظلام.

كلما زرت معبد «أبو سمبل» أحسستُ أن للرجل جميلا عندي. لقد أنقذ تاريخي وفخري وتراثي القديم. لم يأخذ منا الملايين بالمئات والآلاف، بل ردّ على مصرنا مالا يقدَّر بمال الأرض. وبمثل هذا تعلو الأقدار، وتغلو الأعمار، ويدخل التاريخ صنّاع التاريخ بلا ضوضاء أو استجداء أو رياء أو غثاء أو ادّعاء.

تحية للأستاذ الدكتور ثروت عكاشة من وطن الصدق والدين. تحية إليه من مصر بكل عصورها... وعصورها حبّات العقد النضيد ولآلئ التاريخ المجيد قديما ووسيطا وحديثا، يربأ على الخنا ويستشرف بسابقة الحضارة وسالفة المجد إلى السماء عصيّاً على القتام والرغام.

إن الرئيس جمال عبد الناصر بكل شخصيته وشعبيته ومهابته عند العدو والصديق حاوره طويلا ليقبل وزارة الثقافة لتحقيق أهداف مشتركة بين الوطنيين الذين يعرفون طبيعة هذا البلد إذا صفت السماء من الغيوم وخلت الأرض من الهوام والهموم. إنه على الرغم من زهده فى المنصب أن يأخذه من الكتابة وهى عشق فى قلب الموهوب... لكنه يعرف معنى الثقافة كرسالة عند الشرفاء. لهذا يقول ببالغ الاحترام : «إذا كانت الإنجازات الثقافية لاتنشأ من فراغ، فكذلك لايمكن انبثاق أية سياسة ثقافية من أفكار عشوائية أو نزوات فردية عابرة، بل لابد من أن تكون منبثقة عن مبادئ راسخة تحدّد مسارها وترعاه كما تحدّد أهدافها مرحليا واستراتيجيا» جـ٢ ص٤٢٨ من مذكراته. وفى الوقت الذى يتطاول السّباب على رمرز البلد أتذكّر قول العالم الراقي المصقول السفير والوزير والكبير دكتور ثروت عكاشة «ليس هناك من شك فى أن البشرية مدينة للأجيال التى سلفت من عباقرة الكتّاب والفنانين على مرّ السنين الذين تركوا لنا المؤلفات الموسيقية العملاقة والتماثيل والرسوم والعمائر والأدب الرفيع من مسرحيات وأشعار لولاها لسقطنا فى وهاد الأغاني التافهة والصور الفجّة التى تشين الذوق» جزء ٢ ص٤٣٣ . وهكذا يعتزّ الدكتور ثروت عكاشة بالمبدعين فى كل فن لأنه لم يكن عنده عاهة نفسية أو سقطة شخصية أو زلّة من أى لون. عاش الرجل سوياً وطنيا سياسيا أديبا مبدعا. إنه صاحب «موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى» بأجزائها العشرين، وكتاب «الزمن ونسيج النغم» الذى يعرِّف بالموسيقى الأوربية نشأة وتطوّرا منذ عهد الإغريق حتى عصرنا الحاضر، وكتاب «مصر فى عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء»، و«المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» . هذا غير الكتب التى ترجمها. إنه كما يقول الأستاذ أحمد بهاء الدين «صاحب أكبر الموسوعات التى لا نظير لها فى العربية وصاحب الفضل فى إقامة معظم المؤسسات الثقافية الفنية الحالية».

ويقول الأستاذ راجى عنايت ، وكان بينهما خلاف: «إن المؤسسات التى زرعها د. ثروت عكاشة فى الحياة الثقافية بمصر هى الأعمال الباقية المشرّفة رغم كل ما لحق بثقافتنا من تخريب وإهمال».

أقول لاغرو أن انتخبه معهد العالم العربي بباريس الذى يضم خمسين عالما من العرب والفرنسيين، انتخبه رئيسا للجنة الثقافة فى دورة ١٩٩٠ بإجماع الآراء.

د. ثروت عالم وفنان وإنسان، وهو بهذه الصفات النوابغ اختار أعوانه من الصفوة والأعلام.

ويبقى عندي الكثير للتاريخ....

المؤمن بتعاون الشعوب

د. كارلا بورى

الحديث عن ثروت عكاشة، حديث يثير في النفس جملة من المشاعر، لعلّ أبرزها ذلك الإحساس بالحماس والحنين الذى يملأ النفس حين الحديث عن هذا الإنسان، الذى أعتبره من أفضل من تولوا وزارة الثقافة.

فأعماله على مرّ السنوات الماضية تثير في النفس الإحساس بالحماس، وذلك لما تضمّه من إنجازات ودراسات وأبحاث تتطلب جهداً ووقتاً وصبراً ومثابرة.. أما الحنين فهو لذكرى أيام مضت أتذكر فيها مصر الودودة الهادئة.. أو بعبارة أخرى.. مصر البسيطة الثرية الغنية.

والحديث عن ثروت عكاشة لم ولن ينتهى، ولن أستطيع أن أتناول ثروت عكاشة الإنسان الفنان، أو الملحق العسكرى بباريس، أو السفير بروما وباريس،.. ولكني سأتكلم عن جزئية صغيرة عرفته من خلالها، وهى كونه وزيراً للثقافة في مصر، وقت أن كنت أشغل منصب الملحق الثقافي لإيطاليا في مصر، وكان وقتها مقر وزارة الثقافة في مجمع الفنون بالزمالك، ولمّا كنت مكلّفة بنقل معبد «الليسيه» من النوبة إلى إيطاليا – (الذى أهداه الرئيس جمال عبد الناصر إلى إيطاليا تقديراً لها لدورها في إنقاذ آثار النوبة) – فقد كنت أذهب يوميا إلى مقر الوزارة لتسهيل بعض العقبات الروتينية البيروقراطية.. ومن هناك بدأت معرفتى بالوزير ثروت عكاشة.

وقد عرفته مؤيّداً ومرحباً بالصداقة الأوروبية والتعاون بين شعوب البحر المتوسط، وكان على دراية بالأصول المشتركة لحضارة تلك الدول القديمة، ومؤمناً بأهمية الحوار الثقافي بين دول حوض البحر المتوسط.. ومع تكرار تردّدى على الوزارة بدأت علاقتى مع الدكتور ثروت تزداد قوة واحتراماً، واستمر تقديرى وولائى له في كل معاركه الثقافية التى خاضها.

ولعل دراساته الموسوعية الضخمة التى شملت فنون عصر النهضة كانت لها فوائد بلا حدود، ومازالت تجد صدى واسعاً في المحافل الثقافية العالمية والمحلية. وأتمنى أن يأتى اليوم الذى تجد فيه دراساته طريقها إلى كل الجامعات، حتى يتمكن الدارسون الشباب من الاطلاع عليها ودراسة هذه المعارف المهمة، ليتمكنوا من متابعة ما يستجد ومايستحدث في عالم الفن والثقافة.

تسع سنوات خصيبة مع «مثقّف استثنائى»

عبد الهادى البكّار

أستعير عبارة «مثقف استثنائى» من رسالة تلقّيتها من شاعر العرب الكبير الراحل «نزار قبانى» في ١٩٩٧/٤/٢٤ من مقر إقامته في لندن، والعبارة كانت في معرض تعليقه على مقال كنت قد كتبته عن الدكتور ثروت عكاشة. فكان نص ماكتب نزار لى في هذا الموضوع «مقالتك عن معلّمنا الكبير ومثقفنا الموسوعى الدكتور ثروت عكاشة تقطر حنانا وشاعرية ووفاء. وأنا مستعد للتوقيع على كل كلمة كتبتها عن هذا الرجل الاستثنائى».

أنعمت عليَّ الأقدار بعقد صلة شخصية فكرية حميمة بمؤسس أول وزارة للثقافة في العالم العربي – الدكتور ثروت عكاشة، أتيح لي خلالها التعرّف على ما قد تعانيه العبقرية العربية المعاصرة أحياناً من زخم إيلام المخاض حين توجد في الزمان والمكان غير المتكافئين مع اقتدارها الإبداعي، وفي ظروف عسيرة قد تحول دون انطلاق القدرة الإبداعية لهذه العبقرية إلى آخر مداها، فإن لم تكن لها خصائص البركان القادر بالانفجار على إخراج ما يكتنز من المعادن الصّهرية، اعتلّت من شدّة الوهن والإحباط، وقد تعجز عن الدفاع عن ذاتها فتبتئس، وقد تعتزل، وقد تنتحر، وربما تموت مثلما تموت هيولي لحم الأصداف الحاضنة للآلئ قبل استخراجها من أصدافها.

أما العبقرية العربية المعاصرة حسنة الحظ فقد تصرف ثلاثة أرباع قدرتها على العطاء الإبداعي في معارك الدفاع عن ذاتها، وهكذا لايتبقّى منها سوى ربعها المرشّح للاستثمار لصالح الحياة.

أكتب هذه السطور في مناسبة صدور سِفْر جديد للدكتور عكاشة، هو المجلد التاسع من موسوعة «تاريخ الفن: العين تسمع، والأذن ترى»، وقد طُبعت منه ألف وخمسمائة نسخة فقط، مرقّمة، على ورق صقيل كالمرايا (كوشيه مات – mat art) من القطع الكبير قياس ٣٠ سم × ٣٠سم، وفي ٤٦٨ صفحة زاخرة إلى جانب نصوص الفصول بعدد وفير من صور رائعات أساطين حقبة «الرينيسانس» من حقب عصر النهضة الثلاث: «الباروك» و«الروكوكو» وهما الحقبتان التاليتان لحقبة «الرينيسانس»، وهي مطبوعة بألوانها الأصلية. وقد وصل حذق الطبع، وبراعة ودقة «فرز الألوان» قوس القزحية إلى حدّ أن هذه اللوحات المصوّرة المنشورة في هذا السِّفر الرصين قد ضاهت حقاً أصولها، وعلى نحو تحوّل معه هذا السفر إلى معرض مصغّر بين يديكَ، زاخر بصور تماثيل ولوحات وقصور وكنائس، يوفّر عليك عناء السفر إلى روما وفلورانس وباريس وسواها من العواصم الأوروبية التى حفرت فيها فنون حقبة «الرينيسانس» بصماتها.

ويقيني أنه ليس ثمة من سِفر في المكتبة العربية حتى اليوم يتماثل مع رُسومه ورصانة وكثافة ووسامة هذا السفر من هذه الأسفار الثلاثة التى يضيفها الدكتور ثروت عكاشة إلى إنجازاته الثقافية الملحمية التى بدأها منذ عام ١٩٤٥، أي منذ كان في الرابعة والعشرين من عمره البالغ اليوم ستة وسبعين عاماً، كان خلالها ولا يزال مثل شجرة البلوط التى لاتسقط فصول الخريف والشتاء أوراقها، ولاتهتزّ ساقها الغليظة الضاربة في عمق الأرض قط إذا ما ارتجّت أرضها من زلزال عارض، ولاتتوقف فروعها عن الإثمار في الفصول الأربعة جميعاً، دون أن يعتريها وَهَنٌ أو يأس أو ملل، رغم كل ما تعرّضت له حياة الدكتور عكاشة من شتى مسبّبات الإحباط، أثرى المكتبة العربية خلالها في الفترة ما بين ١٩٤٢ و١٩٩٦ بخمسين مؤلفاً قيماً، منها الموسوعة، والمُعجم، ومنها المترجم ومنها المؤلف بالعربية أو الفرنسية أو الإنجليزية، ومنها البحث والدراسة والمحاضرة، ومنها ما هو في مجال تحقيق المخطوطات، ومنها المذكرات. وإلى ذلك كله فإن ما يمكن ملاحظته أن الدكتور عكاشة قد تجاوز عالم التأليف والبحث والترجمة والتحقيق، إلى عالم التأسيس والإنشاء والإدارة الثقافية، متسلّحاً بأقصى درجات مسوّغات الجدارة، ليؤسّس وينشيء وهو وزير للثقافة في فترتين من المرحلة المصرية الناصرية، هذه المؤسسات الأكاديمية والمعاهد الثقافية المصرية العربية إضافة إلى إنجازه التاريخي الضخم في إنقاذ آثار النوبة ومعبدي أبو سمبل وفيله، وإلى إيفاده معارض الآثار المصرية لأول مرة لتطوف أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية واليابان.

وقد اعترضت مسيرة حياة الدكتور عكاشة الثقافية السياسية، أرزاء حاكها ضد شخصه في عهديْ عبد الناصر والسادات، عاجزون أو حاسدون أو جهلاء، وضعت الأقدار في أكفّهم مقابض سيوف السلطة يبترون بها رؤوساً عن رقابها، وأيدي من أكتافها، كلما استبدّت بهم شهوة البتر، أو كلما اكتشفوا هم ضحالتهم المعرفية وصِغارهم وهزالهم الثقافي وهم يواجهونه أو يتحاورون معه، إلا أن الدكتور ثروت عكاشة ظل كما هو أبداً، هذا الجبل الذي تحصّنه المعرفة والتميّز المتفرّد، ضد الاهتزاز والقنوط.

كذلك اعترضت مسيرة حياته شتى أنواع الاحتفاء والإجلال والتكريم، فقد منحته فرنسا وسام الفنون والآداب الفرنسي، ووسام جوقة الشرف (اللچيون دونير) بدرجة كوماندور، ومنحته منظمة اليونسكو ميداليتها الفضية ثم الذهبية، ثم كرّمته مصر بمنحه جائزة الدولة التقديرية في الفنون وغيرها من الميداليات والجوائز، إضافة إلى تكريم الجامعة الأمريكية له عام ١٩٩٥ بمنحه درجة الدكتوراه بعد خمسة وعشرين عاماً من خروجه من دائرة السلطة.

وكما ذكرت في مقدمة مقالتي هذه، فإن الأقدار قد أنعمت عليَّ بأن أكون شاهداً على آلام المخاض التى عانى منها الدكتور ثروت عكاشة معاناة مؤلمة جدّا، انتهت إلى ولادة هذا السِّفر الجميل الجليل. وفيما أعلم، فإن الدكتور ثروت عكاشة قد عمل على أن يختتم تجربته الثقافية

المصرية العربية الضخمة بهذه الأسفار الثلاثة، بعدما تجاوز عمر هذه التجربة الفذة أربعة وخمسين عاماً، لم تنقطع حيويته خلالها عن العطاء تلو العطاء، فكأنما هو الدوّامة الحوّامة الغوّارة، أو الإعصار أو محرّك السيارة أو الطائرة أو الباخرة، إذا استرخى وتوقّف عن تحكّمه الذاتي المدوِّم الدافع أضحى كومة من معدن لا فائدة لها ولا تأثير، فلولا حركة كل العناصر الكونية الدائمة ما كانت هذه الحياة التى يحياها الإنسان والحيوان والنبات والماء والطير والجماد والهواء في آنٍ.

وإنني لأزعم أن صاحب «الرينيسانس» و «الباروك» و «الروكوكو» الدكتور ثروت عكاشة كما عرفته جيداً عن قرب، تتجلّى في شخصه كفنان مفكر باحث دارس، وكمجاهد ثقافي عربي، مثلُ هذه الظاهرة الكونية، ما خفي منها وما ظهر. فهو يستيقظ مع طلوع فجر كل يوم، ليتوحّد في اليقظة مع نفسه في غرفة المطالعة والتأمل والكتابة والاستماع إلى «الموسيقى الڤاجنرية» في دارته الأنيقة الرقيقة بضاحية «المعادي» في القاهرة، وهي غرفة تطلّ نافذتها البانورامية على حديقة الدار الشاعرية حيث تسمق من جهتها الشرقية أشجار النخيل ذوات السيقان الملساء العالية من هذا النوع من النخيل الزاخرة به حدائق قصر المنتزة في الأسكندرية، ليصغي إلى بعض أعمال ڤاجنر الموسيقية الدرامية أو الأوپرالية، أو ليركّز اهتمامه في مطالعة كتاب لم يقرأه بعد، أو في كتابة فصول كتاب له قيد الإعداد.. وقد يستمر في جلسته هذه حتى الحادية عشرة مساء، فلا يكاد يفرغ منها حتى يعيد ما كتب مرة واثنتين وثلاثاً وأربعاً وستّا وأحياناً سبع مرات، ممحّصاً ما كتب كلمة فأخرى، ثم إنه بعد ذلك كله قد يصرف النظر عما كتبه في المساء حين يطلع فجر اليوم التالي، لإعادة ماكان كتب في الليلة السابقة في جهد متواصل يرهق الحجر، وأحياناً ما يظل يبحث عن كلمة بديلة لمفردة كتبها ولم يشعر نحوها بالاطمئنان والرضا التام، وربما استغرق هذا البحث المضني ساعات أو أياماً، فإذا ما عثر عليها راح يصوغ الجملة، ثم الصفحة، ثم الفصل، من جديد، مرة أو مرات، إلى أن يغمره الشعور بالرضا التام. فإذا ما تم التجهيز الكتابي، وحان موعد التجهيز الفني من تبويب وتنضيد وفرز ألوان، استبدّت به حالة من القلق بل الهلع من احتمال حدوث خطأ في التنفيذ أو التبويب أو الطبع أو فرز الألوان، وتولّى هو بشخصه عمليات الرعاية والتصحيح التى دائماً ما يستخدم قلم الرصاص فيها، وفي الكتابة، ودائماً ما تكون في يده اليسرى ممحاة. وقد تخطر على بال الدكتور عكاشة معلومة أو جملة أو كلمة بعد الانتهاء من جمع عمليات التنفيذ والتبويب والتصحيح، فإذا هو يقرّر صرف النظر عما كتب وعما نضّد من صفحات فصل أو فصول. بل إنه دائماً ما يتدخل في كل صغيرة وكبيرة من عملية الإخراج الفني والطبع واختيار قياس وأشكال الحروف، وقد يضطره هاجس الكمال والإتقان في حدّه الأقصى إلى الحضور بشخصه في هذه المطبعة أو تلك، مدة ست أو سبع أو عشر ساعات. لكن الكمال حين يصبح هدفاً دائماً ما يفترس صحّة صاحبه البدنية، وهذا الهدف الأسمى لايزال يفترس صحة الدكتور عكاشة، أو يغالبه، لكن هذا

المفكّر الفنان المصري المعلّم الفذ يغلب بحيويته الدفّاقة موجات المرض والإحساس بالعياء. ولولا أن الدكتور ثروت عكاشة لم يكن مفطوراً على الإنجاز الثقافي الملحمي، لاحتاج إعداد وإصدار سِفْر «الرينيسانس» إلى «ورشة عمل» ثقافية من عشرة من الباحثين والكتّاب، لكن هذا السفر الذى أقدّر أنه سيظل خالداً في المكتبة الثقافية العربية، كان ثمرة يانعة من ثمار جهد رجل عربي واحد يعتريه الشعور الذاتي اليومي بأنه في سباق مع الموت المبشّر بالخلود، أمدّ الله بعمره، وأبقاه للثقافة العربية المعاصرة موئلاً وذخراً.

لقد كرّس الدكتور ثروت كل قدراته الفكرية والثقافية الملحمية والجادة الرصينة لإرواء شجرة الثقافة العربية القومية طيلة خمسين عاماً ونيّف حتى اليوم، بعرق جبينه وجهاده الثقافي الإعجازي، وحرصه على الحج إلى كعبات الفنون الرفيعة وينابيعها في مواقع أصولها التاريخية الجغرافية، للتوضُّؤ بمياه أنهارها الموسيقية، والنحتية، والمعمارية، والتصويرية، والترسيمية، والمؤسّساتية، ولنَقْل قبْسها إلى عالمنا العربي الذى كادت شرايينه الثقافية تتخشّب، وأن تَخْضَعَ لطقوس التحنيط الإرغامية.

وربما يكون أهم إنجازات هذا الرجل الذى سابق الزمن العربي فسبَقَه، هو تمكُّنه المدهش البارع من ضخّ الروح الإنسانية في هذه العروق التي يحتشد فيها التراث والحداثة في آن، والبرهان الموثّق على وحدة الفنون الإنسانية التى تشكّل الثقافة والفنون العربية كمّا وفيراً من خلايا نسيجها التاريخي المستقبلي الخالد.

ولعل ما هو مدهش بمقدار ما هو مثير أيضاً أن يتولّى الدكتور عكاشة وحده كشخص أداء هذه المهمات الثقافية في مجالي التأليف الملحمي والإصدار البديع الباهر المتدثّر بثوب الكمال والوسامة، وهو أداء كان يقتضي في الحالة غير الاستثنائية هذه، تكاتف ورشة ثقافية فنية من عشرة دارسين وفنيين أفذاذ، وكأن حالة الاستثناء هذه التى تمثّلها ظاهرة الدكتور عكاشة، شبيهة بعالم الأشجار التى منها ما هو صغير القدّ ككرمة العنب، ومنها ما هو رَبْعُ القوام كأشجار اللوز والتفاح والكرز، ومنها ما هو ضخم أو ضخم جدّاً كأشجار الأرز والبلوط والآبنوس. ويقيني أن الدكتور عكاشة في عالم البحث والتدقيق والدرس والتأليف والتنقيب، شبيه بواحدة من هذه الأشجار الضخام الضاربة جذورها في عمق الأرض كأوتاد الجبال الراسخة.

وحين بسطت سِفْري الدكتور ثروت عكاشة أمامي «الرينيسانس» و «الباروك» دخلت دغلاً ثقافيًا من زبرجد وذهب وماس اكتشفت وأنا أدلف فيهما أنني إنما أدلف في غابة ثقافية فنية، أشجارها الباسقات المورقات الماسيَّة عظيمة الاحتشاد ... ومازلت هائماً على وجهي في هذه الغابة الملوَّنة المكتنزة، مبتهجاً ضائعاً، عاجزاً عن اكتشاف دَرْب تخرجني منه ... ولم يكن أمامي سوى القعود على جذع شجرة من أشجار هذا الغاب الناطق بالبهاء لأكتب هذه الكلمات المسطرات. فلتدخلوا هذه الغابة كما دخلتها، فإن فيها رائحة عبقرية هذا المثقف الأنْفَذ من فَوْح

روائح السوسن والخزامى والياسمين والجاردينيا ... ولتعبروا الباب على رحابه إلى داخل هذه الغابة الملوَّنة.

وقد كنا في بلاد الشام السبّاقين إلى الافتتان بهذا الرجل مُذ ائتمنه جمالٍ عبد الناصر على الضمير الثقافي الجماعي في كل من مصر وسوريا، خلال بعض سنوات عمر التجربة الوحدوية الدستورية المصرية السورية، التى برهنت على أن الفكرة العربية الوحدوية القومية غير عصيَّة على التجسيد والتكرار.

الدكتور ثروت هو الباحث الدارس المنقِّب عن أصداف اللآليء الغارقة في قاع تاريخ الفنون، البارع في استجلابها الملحمي من البطون المكنوزة، فقد سبق لمحوري الثقافة العربية القومية المركزيَّين، في كل من مصر وبلاد الشام أن احتفيا به بصفته سيِّد الذين تصدَّوا لمهمات الإدارة الثقافية في مجمل تاريخ الثقافة العربية في كل العصور.

ويا أيها الصديق المجاهد المعلِّم:

في حضورك الجليل كحضور البحر المحيط، نكتشف نحن الأنهار أننا لسنا سوى جداول ... وأننا في سفوح جبلك الشاهق الشامخ لسنا سوى حصى ... وأننا وإن بلغنا سنَّ الشيخوخة الثقافية المبكِّرة، سنبقى كما كنّا، تلاميذك وأبناءك المتعطِّشين إلى ثمار جهادك في ميادين الثقافة العربية القومية الموحَّدة.

ولك بمشيئة الخالق الرحمن، المجد، والعافية والإجلال وأطول العمر بإذن الله.

فنان فوق العادة(*)

كمال ممدوح حمدى

محاولة الاقتراب من عالم هذا الرجل، الدكتور ثروت عكاشة، باعتباره النموذجِ الفرد، الذى وقف يشغل مكانة التميّز والتفرّد والتجاوز، اقتراف بحجم الخطيئة..، أقلّه ادعاء بقدرة على الطواف بين دروب ذلك العالَم والوقوف عند تفاصيلها هى فى حكم المحال، وأفدحه إغلاق ذلك العالم على حدودٍ خارجيةٍ له مدعاة، فيما يعزله عن كل ما يحيط به، بإهدار لقيمة تكتسب أهميتها من علاقة هذا الوجود الفاعل لعالَم الرجل، بملكوتٍ هائل من فراغ يحيط به، تتخلّق فى سمائه أفلاك صغيرة، تظل مشدودة بقوة الجذب والتأثير، الى نقطة البؤرة، التى يرتكز عليها سن القلم فى يده.. إنه فى هذا التميّز يختص بحظوة العمل الفنى فى تميّزه عن مشهد الحياة، لاتكتمل القيمة للأشكال فيه إلاّ بحساب الفراغات حولها..

حتى هذه الكلمات، لاترجّح شفاعة عن ذلك الاقتراف، خاصة حين تضيق المساحة عن مجرد العدّ والحصر بلغة الاحصاء، فما بالنا إذا احتاج كل منجز حقّقه الرجل الى وقفة تأمل سقراطى، تصل النهار بنهار، أو الليل بليل..! الأولى أن تكون البداية اعتذاراً عن قصور الإشارة، وأن تكون الخاتمة طلباً لصفح جميل.



(١) الذين يردّدون بين آن وآخر السؤال نفسه: «لماذا ظلت فترة الستينيات فى الثقافة المصرية بمثابة الطفرة التى شكّلت ظاهرة لم تتكرر؟» ويعيدون طرحه كأنما هو السؤال الذى غابت عنه كل إجابة، كان بوسعهم أن يجدوا سبب الظاهرة وتفسيرها، لو أنهم قرنوه بسؤال آخر: «لماذا ظلت باريس هى عاصمة الثقافة الأوروبية؟» فمع إجابة السؤال الثانى، حين يردّون تألق باريس ووهجها الثقافى، وحركة موّارة بين متاحفها ومعارضها ومكتباتها، تكاد توعز بأن مجريات الحياة اليومية كلها قد التمّت فى شغف البحث عن كتاب، أو التوق الى رؤية عمل فنى للمرة الألف، أو الحرص على ارتياد دور المسرح وقاعات الموسيقى، أو متابعة التيارات الجديدة، أو المشاركة فى حوار دائر على مدار اليوم والساعة.. حين يردّون ذلك الى أنه قد كانت دائما فوق هرم تلك الحياة الثقافية شخصية فذة مثل أندريه مالرو أو جيتان بيكون أو غيرهما ممن شغل منصب وزير الثقافة فى فرنسا، من كبار الأدباء الفلاسفة.. أقول إنه مع اجابة هذا السؤال الثانى يجدون إجابة للسؤال الأول، عن طفرة الستينيات التى جعلت مصر عاصمة للفن والأدب، فى وجود ند لمالرو على رأس الحياة الثقافية فى مصر هو الدكتور ثروت عكاشة، أطلق المطابع لتلاحق فيضَ الإبداع ونهم القراءة معا، ونشر المسارح فى كل زاوية، وفتح الأبواب أمام فرق

الباليه الأجنبية، تأتى وترحل بعد أن تكون قد زرعت خبرتها ومهارتها فى تربة الثقافة المصرية، وأسماء الفرق المسرحية المصرية آنذاك، الدالة على توجهها، (المسرح القومى - المسرح العالمى - مسرح الجيب - المسرح الحديث الخ) تبيّن كيف منحت الفرصة لتعايش الاتجاهات والتيارات، مثلما تعطى أسماء المجلات الثقافية (الكاتب - المجلة «سجل الثقافة الرفيعة» - الفكر المعاصر - الفنون الشعبية - الكتاب العربى - المسرح والسينما - الثقافة - الرسالة - الشعر - القصة - تراث الإنسانية، وغيرها) الإشارة الى أن تيارات الحياة الثقافية واتجاهاتها، كلها كانت محكومةً ومرعيّة بحركة واعية للدرس والتناول، هيأت لها المجلات المتخصّصة كلَّ ساحات النشر..

المكانة السياسية لأى أمة تصنعها مواقف زعمائها السياسيين وقراراتهم، لكنها مهما بلغت لا تتهيأ لها مكانتها الحضارية إلا بقلبٍ قادر على دفع النبض الثقافى حتى آخر أطراف جسدها، ومع هذا فلا قيمة لمكانة سياسية لأمة دون أن تكون لها مكانتها الثقافية، وصدق الذين قالوا: إن أمةً بلا ثقافة، أمةٌ غير جديرة بالحياة..!

(٢) فى موقعه كوزير للثقافة، كان الدكتور ثروت عكاشة يملك القرار، تلك السلطة التى يستطيع أن يوجّهها الى إزكاء الحياة الثقافية وتوفير الأجهزة والأدوات لها..، وحين ترك عمله قدم دليلا رائعاً، على أن القرار لا قيمة له إلا بالقوة التى تحرّكه وتدفع به، وأن تلك القوة كامنةٌ فى شخصه وليس فى سلطة تسند القرار.. فمن غرفة مكتبه بمنزله، قدم الدكتور ثروت عكاشة، بمفرده، أعماله التى تنوء بها أكبر المؤسسات الثقافية، ليس فى ضخامة هذا العدد من الإصدارات، الذى يتجه بسرعة الى رقم المائة ويتعجل تخطّيه، وإنما فى طبيعة تلك الإصدارات، التى يجمعها معاً هاجسان محددان، أولهما يتمثّل فى ثراء لافت لتعدّد المجالات برغبة لتدارك ما أفلته الآخرون، كأنما يرأب فجوةً فى كل تخصّص بتقديم رؤية أخرى محلّقة فى أفق التجاوز لكل ما قُدّم فى ذلك المجال.. وثانيهما ذلك الطابع الموسوعى الذى يصل كتاباً بكتاب فى المجال نفسه، كأنما يحرص على «شمولية» لايكون بعدها إضافة..

كذا، فى عام ١٩٦٥م قدم ترجمة لكتاب برناردشو «مولع بڤاجنر» ، أعقبه كتاب فريد هو «المسرح المصرى القديم» فكتابه عن رمسيس فى ١٩٧١م، فترجمة لعملين أثارا كل الدهشة للشاعر الرومانى أوڤيديوس، «مسخ الكائنات» (الميتامورفوزس)، و«فن الهوى» (آرس أماتوريا) فى عامى ١٩٧١م و١٩٧٣م..، من الموسيقى الى المسرح القديم الى الآثار الى الكلاسيكيات، ومن رحابة الفن وتحليقاته الى صرامة الدراسة الأكاديمية وإلزام الترجمة وأمانتها. ومصدر الدهشة فى ترجمة أوڤيديوس، أن التعريف بنصوص الثقافة اليونانية واللاتينية كان قد بدأ بطه حسن ودرينى خشبة عبر ترجمات فرنسية فى الغالب، أو صياغة عربية جديدة لاتلتزم حرفية النص، ثم توقّفت المحاولة أو كادت رغم أن أقسام اللغات الأوروبية القديمة بكليات الآداب كانت تخرّج فى كل عام عدداً محدودا ظل متردّدا أمام صعوبة اللغتين القديمتين وقسوة

المهمّة، باستثناء أعمال قليلة متفرقة بين آن وآخر لاتحقق ماكان معوَّلا على هؤلاء من وعود..، ومن ثم تأتى ترجمتا الدكتور ثروت عكاشة استنفاراً لهمم هؤلاء، واستدراكاً لقصورهم فى ذات الوقت، خاصة أن الصياغة العربية فى ترجمتيه، قد أعطت للنصّين القديمين حياةً مجدّدة، وجمالا أسقط المسافات بين الأصول فى عصرها القديم وبين الترجمة فى زماننا.

وفى عام ١٩٧٥م اتجه دكتور ثروت الى استكمال مشروعه المهم عن الفن، والذى كان قد بدأه بالفن المصرى القديم فى ثلاثة أجزاء، والفن العراقى القديم، والتصوير الإسلامى، ضمن موسوعة ضخمة تحمل شعار «العين تسمع، والأذن ترى»، ولايزال حتى الآن يخرج فى إطاره كتاباً بعد آخر..

هذا جانب كان غائبا فى المكتبة العربية شغلته الآن بجدارة مؤلفات الدكتور ثروت وحده، وبتميّزها الفريد أيضاً، لا من حيث أنها تسدّ الفراغ كماً ونوعاً فحسب، وإنما من حيث منهج التناول أيضا فى تلك الرؤى الإبداعية لفنان يكتب عن الفن، يطوّع فى اللغة أداة الكتابة لمطلب فنٍ أداته اللون والخط،.. رؤية جمالية فلسفية قادرة على احتواء رؤى الفن فى سياقها التاريخى، وشمولية بانورامية لاتترك بقعة على البساط كانت قد تركتها ريشة الفنان حين سقطت من يده مغمورة باللون، يلتقطها فنان آخر كالدكتور ثروت، ويعيدها الى ارتعاشة يد الفنان المفزَّعة بقلقه وتوتره النفسى، حين كان يمارس عمله تحت وطأة الضغوط.

لكن هذا ليس أهم ما فى الأمر، ففى عالمنا العربى، ولأننا كنا دائما نفتقد الكتابة عن الفن، كانت معارض الفن التشكيلى التى نراها عَرَضاً تمثل لنا اندهاشةً عمياء، أو صدمة حائرة، ثم نسمع ما يتحدث به الفنانون عن الخط واللون، وعن الكتلة والفراغ، وعن البناء والتوازن، ونرى فيما يتحدثون به كثيرا من الادّعاء..، وصدرت كتب محدودة عن الفن، تتناول شخصية فنان مثل مختار أو رمسيس يونان أو حامد ندا أو غيرهم، ولكنها لم تشبع فى الذائقة العربية فراغاً جعل الناس يفهمون من الفن التشكيلى بقدر ما يصلهم – وعلى النحو نفسه – من الموسيقى الحضارية التى لايحسّون بها أساسا!. وقد يذهل المرء إذا أراد مقارنة هذا الغياب بما تحفل به المكتبة الفرنسية أو الإنجليزية مثلا من كتب الفن وموسوعاته، حين تغرقه تلال عن الفنان الواحد، أو عن المدرسة الواحدة، أو عن تاريخ الفن، فى فترة ما أو عبر العصور..، وحده هذا الرجل، دكتور ثروت عكاشة، نهض بهذه المهمة فى تحفيز ذائقة فنية، أو تخليقها أصلا، لدى المثقف العربى، ثم فى تعهّد تلك الذائقة وإنضاجها فوق صورٍ لاشتعالات الفن، من عصر الى عصر، ومن موطن الى آخر..

هنا «موسوعة» أخرى فريدة، ليستِ كتلك الموسوعات التى تضم عددا من المجلدات الطباعية، المرتبة هجائيا، ولكنها موسوعة دُرِّبت العين على سماع نبضها، وعلّمت الأذن رؤية أشباحها الهائمة خلف ستائر الأصوات.. موسوعة للذائقة الفنية ليست طباعية ولا مرتّبة هجائيا،

ولكنها مصنّفة ومفهرسة حسب مستويات التلقّي التي يمكن أن تقاس بها ثقافة الأجيال التى أسعدها الحظ بسكنى «متحف الفن» الذى شيده وأرسى أعمدته الدكتور ثروت عكاشة..

ومنذ سنوات قليلة، أصدر الدكتور ثروت «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية» ليوفر لتلك الذائقة أداة التوثيق والمراجعة، ولينشر بين أصحابها اتفاقاً مشتركاً على دلالة المصطلح. هذا المعجم وحده يكفى إنجازاً متميزاً، يصدره إنسان يكون قد أنفق فى إعداده كل سنوات العمر، ثم يرتاح فلا يفكر فى شيء. فقد كنا قد تابعنا عديدا من المحاولات فى بلد عربى أو آخر، تعهّدتها مؤسسات حكومية ضخمة، وشكّلت من أجلها اللجان العامة والمتخصّصة، وأنفقت السنون والأموال، وخرجت التجربة من المحاولة بلا طائل، ومن ثم ظلت ثقافتنا العربية تفتقر الى معجم واحد أو موسوعة واحدة، حتى صدر معجم المصطلحات الأدبية للأستاذ الدكتور مجدى وهبة، وجاء هذا المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، بشموليته، متمّما لصيغة الحلم الذى كانت قد انعقدت عليه طموحات الثقافة العربية..

هناك قاعدة تقول إن الانسان هو المعطي الطبيعى لعصره، وفى عمله كوزير للثقافة، وفى إنتاجه بعد أن ترك هذا المنصب، قلب الدكتور ثروت عكاشة هذه القاعدة، فلم يكن نتاجاً للعصر، بل أول المسهمين فى نسجه وصياغته..

(*) مستخلص مما نشره الكاتب عن الدكتور ثروت فى عدة أعداد من صحيفة «الرياض» السعودية.

كلمة د. دونالد ماكدونالد

رئيس الجامعة الأمريكية بالقاهرة

فى حفل منح درجة الدكتوراه الفخرية للدكتور ثروت عكاشة فى ٢٨ يونيه ١٩٩٥

«**لقد** وُلدتَ في القاهرة في عام ١٩٢١حيث حصلت على شهادة البكالوريوس في العلوم العسكرية عام ١٩٣٩، ثم أتممت دراستك العليا في كلية أركان الحرب عام ١٩٤٨، وحصلت على درجة الماجستير في الصحافة من جامعة القاهرة عام ١٩٥١. وحصلت بعد ذلك على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة السوربون بباريس عام ١٩٦٠. وقد خدمت ضابطا بالقوات المسلحة حتى عام ١٩٥٦، وعملت ملحقا عسكريا في باريس من ١٩٥٣ – ١٩٥٦، ثم وزيرا للثقافة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢، ثم رئيسا لمجلس إدارة البنك الأهلى من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ ونائبا لرئيس الوزراء ووزيرا للثقافة من ١٩٦٦ – ١٩٧٠ ثم مساعدا لرئيس الجمهورية للشؤون الثقافية من ١٩٧٠ – ١٩٧٢. وعملت أستاذاً زائراً في الكوليج دى فرانس في باريس عام ١٩٧٣، وزميلاً للأكاديمية البريطانية منذ عام ١٩٧٥. وقد عملت عضواً للمجلس التنفيذي لليونسكو من ١٩٦٢ إلى ١٩٧٠، ونائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ البندقية من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٩، كما أنك ترأس جمعية الصداقة المصرية الفرنسية منذ عام ١٩٦٥ حتى الآن. وكنت رئيسا للمجلس الأعلى للفنون والآداب من ١٩٦٦ إلى ١٩٧٠، كما انتخبت رئيسا للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربى في باريس من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٣. وقد شاركت في حرب فلسطين في عام ١٩٤٨، واشتركت في ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

إن إنجازاتك رائعة في إثراء الحياة الثقافية في مصر. حين كنت وزيرا للثقافة كانت مبادرتك بتوجيه الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة من الغرق بمياه السد العالى بالتعاون مع منظمة اليونسكو، تلك الآثار التى شملت معابد أبو سمبل وفيله. وتقديرا لمجهوداتك التى لاتكلّ ودورك في الحفاظ على التراث المصرى، أثناء تقلّدك منصب وزير الثقافة وعضوية المجلس التنفيذي لليونسكو، منحتك منظمة اليونسكو الميدالية الفضية عام ١٩٦٨ لإنقاذ معبد أبو سمبل ثم الميدالية الذهبية عام ١٩٧٠ لدورك في إنقاذ معبد فيله. وقد كان لك دورك الفعّال في المبادرة بإنشاء العديد من المؤسسات الثقافية الكبرى في مصر، لعل أهمها إنشاء أكاديمية الفنون ومابها من معاهد مختلفة للموسيقى والباليه والسينما والفنون المسرحية والتذوق الفنى، كما أنك أسّست أوركسترا القاهرة السيمفوني، وفرقة الأوبرا الغنائية، وفرقة الباليه، وفرقة الفنون الشعبية، ومشروع الصوت والضوء وقصور الثقافة في جميع محافظات مصر، وأقمت ألفية القاهرة في عام ١٩٦٩. وقد ألّفت وترجمت أكثر من ٦٠ كتابا أساسيا في مجال الفنون والثقافة من بينها

عشرون جزءاً في تاريخ الفن ودراستك الجمالية لتسعة وتسعين منمنمة توضّح نصا من القرن الثالث عشر لمقامات الحريرى وستين منمنمة لنص فارسى من القرن الخامس عشر «معراج نامه» وكذا معجمك الموسوعى للمصطلحات الثقافية.

وقد نشرتَ أيضا ترجمات عربية فى موضوعات متعدّدة منها كتابا «مسخ الكائنات» و«فن الهوى» لأوڤيد، وكذلك أعمال جبران باللغة الإنجليزية. ونشرت بالإنجليزية كتاب «المصوّر المسلم والمقدّسات»، كما شاركت في تحرير السِّفر المهم «في عقول البشر» الذي أعدّته منظمة اليونسكو. وألّفت بالفرنسية «رمسيس يعاد تتويجه». وأثناء عملك الطويل المميّز منحت الكثير من التقديرات منها وسام الجدارة الذهبى العسكرى في ١٩٤٩ ووسام الجمهورية عام ١٩٥٧ والوسام الفرنسى للفنون والآداب، ووسام اللچيون دونير بالإضافة إلى العديد من الأوسمة من دول عديدة. وفي عام ١٩٨٨ منحت جائزة الدولة التقديرية للفنون ووسام العلوم والفنون.

واعترافا بعملك المميّز كدبلوماسى وسياسى ورائد ثقافى، وبتزكية من مجلس أوصياء الجامعة الأمريكية في القاهرة، تمنحك الجامعة الأمريكية بالقاهرة شهادة الدكتوراه الفخرية للعلوم الإنسانية بكل ما لها من حقوق ومزايا».

شَرُفَتْ به الدكتوراه الفخرية

طارق حجى

أقدّم إلى الدكتور ثروت عكاشة كلمة تحية صادقة بمناسبة تشرّف الجامعة الأمريكية بالقاهرة بتقديمها الدكتوراه الفخرية له، وهو العَلَم الذى تنطبق عليه كلمة «برنارد شو» المعروفة عندما منح جائزة نوبل بأنها كطوق النجاة الذى ألقى إليه بعد أن وصل إلى الشاطىء.

وإذا كان الشاعر «صالح جودت» - رحمه الله - قد رأى أن منح جائزة الدولة التقديرية للعقاد هو تقدير للجائزة والدولة وليس للعقاد، وهو كلام فى محله تماما. فإن الشىء نفسه يقال عن درجة الدكتوراه الفخرية التى منحتها الجامعة الأمريكية بالقاهرة إلى الدكتور ثروت عكاشة، ويمكن فى هذا المقام أن نكرر بيت الشعر الذى قاله منذ أقل من أربعين سنة صالح جودت للعقاد:

ولست أهنئك بالجائزة

ولكن أهنئ بك الجائزة

ونحن نتوجّه بهذه المناسبة إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة - وليس للدكتور ثروت عكاشة - مهنئين إياها ببلوغها ذلك المستوى الرفيع: مستوى تقدير الدكتور ثروت عكاشة الذى لاشك عندنا أن الجامعة تزداد أبّهة فكرية وقيمة معنوية بتقديرها هذا لتلك الذروة السامقة من ذرى الثقافة الرفيعة.

إن الدكتور ثروت عكاشة فى كلمات موجزة هو أكبر التنويريّن المصريين المعاصرين، ولانقول فى العالم العربى والشرق الأوسط، لأن مَنْ كان الأكبر فى مصر كان الأكبر بشكل تلقائى على مستوى الشرق الأوسط والبلاد الناطقة باللغة العربية. وهذه الكلمة المقتضبة ليست تهنئة للدكتور ثروت عكاشة، وإنما هى تحية لتلك الذروة العالية والنموذج الفذ للجهد والإتقان والإرادة، ناهيك عن ثقافة بعرض وعمق لا حدود لهما.

وسام الاحترام
الأسطورة

بعض الأشخاص مثل الأنهار لايتوقّفون عن الجريان، والفيض بالخير، يؤمنون بأن الإبداع اللحظي لايكفي، وإنما يجب أن يستمر هذا الإبداع بدأب شديد وتصاعد لايتوقّف. والدكتور ثروت عكاشة واحد من هؤلاء الأشخاص القلائل النادرين، بل إنه تجاوز هذا الطراز إلى حد الوصول لسقف الأسطورة. والغريب أن الجريان، والفيضان، والدأب، والتصاعد، كل ذلك يتم بهدوء وتواضع شديدين، بينما القحط والركود والهبوط تكون مصحوبة دائما بكل أنواع الزيف والصخب المقزّز.

ثروت عكاشة الفنان المثقّف الذى تحوّل إنجازه المتراكم إلى مشروع حضاري خدم الدولة المصرية ولم يزل، هو ابن المؤسسة العسكرية المصرية التى لقّنته قيم الدأب والشموخ، ودفعت به إلى صدر واحد من أعظم الأحداث التاريخية حين كان واحدا من الضباط الأحرار فى ١٩٥٢. نجح فى كل موقع أسند إليه، بداية من عمله كملحق عسكرى فى باريس عام ١٩٥٣، وسفير فى روما عام ١٩٥٧، ووزير للثقافة فى عام ١٩٥٨، ورئيس للبنك الأهلى فى عام ١٩٦٢.

وثروت عكاشة، بإحساس الفنان ورقيّ المُبدع، وشموخ الضابط، والاستشراف المتصل بالحضارات، تحوّل إلى أن يكون مهندس الثقافة المصرية الحديثة الذى أنشأ أكاديمية الفنون، ودار الكتب، والفرقة القومية للفنون الشعبية وفرقة الموسيقى العربية، والذى أنقذ آثار النوبة ومعبدى أبوسمبل، وآمن باستخدام الثقافة فى التأثير السياسى الداخلي والخارجي، وتحويلها من هواية النخبة إلى خبز لكل الشعب، ولذا ظل يرقى فى موقعه الثقافي حتى أصبح مساعدا لرئيس الجمهورية للشئون الثقافية عام ١٩٧٠.

هذه القيمة العظيمة ظلت تعمل وتُبدع فى مجال الترجمة والتأليف، فحرصت كافة الدول والمؤسسات الدولية على أن تمنحه التقدير والأوسمة، ومنها وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى فى مصر، لكنه رغم كل التقدير، ورغم كل هذه الأضواء التى ظلت تحيط به بعد أن غادر مواقعه الرسمية، دون سعي منه، وإنما امتنانا له، ظل حريصا على صفة النهر الذى يجري ويفيض بالخير، ولذلك كله وغيره كثير فإننا نقدّم له وسام الاحترام.

[مجلة «**روزاليوسف**»، العدد ٣٦٩٤، ٢ أبريل ١٩٩٩]

بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على الانتهاء من مشروع إنقاذ آثار النوبة ومعابد أبو سمبل وفيله

منظمة اليونسكو تكرّم الدكتور ثروت عكاشة من جديد

١ يونيو ١٩٩٩، مقر اليونسكو، باريس

إعترافاً بالدور الرائد للدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة الأسبق والدور الحيوي لعالمة المصريات «كريستيان ديروش نوبلكلور» فى حملة إنقاذ معابد النوبة وأبى سمبل.. وبمناسبة مرور ٣٠ عاماً على هذا المشروع الإنساني العظيم.. أقامت منظمة اليونسكو بمبناها بباريس بتاريخ الأول من شهر يونيو ١٩٩٩ حفلاً كبيراً لتكريم الدكتور ثروت عكاشه وكريستيان نوبلكلور ومنحهما الميدالية الفضية التى أُعدّت خصيصاً لهذه المناسبة.. وقد أقيم الحفل برعاية مدير عام اليونسكو فيديريكو مايور الذى ألقى كلمة أشاد فيها بالمحتفى بهما.. وقد شهد الحفل الدكتور مفيد شهاب وزير التعليم العالى نائباً عن الحكومة المصرية وألقى كلمة حيّا فيها جهود اليونسكو كما وجّه التهنئة باسم مصر للدكتور ثروت عكاشه ولكريستيان نوبلكلور وكل الذين أسهموا فى ملحمة إنقاذ آثار النوبة وأبو سمبل.. كما شهد الحفل السيد على ماهر سفير مصر لدى فرنسا والسفير فتحي صالح مندوب مصر باليونسكو والدكتور هاني هلال المستشار الثقافي فى باريس كما شهده عدد كبير من رجال العلم والفكر والمهتمين بالآثار المصرية.

وقد ألقى د. عكاشه ـ وعلى مدى نصف ساعة ـ كلمة مؤثرّة شدّت إليه الجمهور الفرنسى الذى صفّق له واقفاً لمدة خمس دقائق شرح فيها ظروف عملية إنقاذ آثار النوبة وأبو سمبل فى وقت حرج من العلاقات المصرية مع الغرب عموما ومع فرنسا بصفة خاصة، والعقبات التى صادفت مشروع الإنقاذ وكيف تم التغلب عليها، ثم حيّا جهود المشاركين فى حملة الإنقاذ من مصريين وأجانب.

وقدّمت نوبلكور شكرها العميق للشعب المصري، كما حيّت جهود الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وجهود علماء المصريّات من المصريين. وكشفت فى كلمتها ضمن ذكرياتها حول حملة الإنقاذ عن أن د. ثروت عكاشه قد دعاها فى بداية الحملة إلى مكتبه بقصر عابدين فى يوم عطلة وقد خَلَتْ الوزارة من الموظفين باستثناء د. أنور شكري كى تكتب على الآلة الكاتبة خطاب وزارة الثقافة المصرية باللغة الفرنسية الموجّه إلى مدير عام اليونسكو والذي يطالب المنظمة رسميا ولأول مرة بتقديم العون لمصر فى مشروع إنقاذ آثار النوبة، وذلك على أنغام موسيقى «الفصول الأربعة» لڤيڤالدي، التي كان يديرها الوزير على جهازه، وأنها سافرت إلى باريس فى الليلة نفسها كي تسلّم الخطاب إلى السنيور ڤيرونيزي صباح اليوم التالي.

ومن ناحية أخرى أَلْقى د. ثروت عكاشه مساء اليوم التالي محاضرة هامة بالمركز الثقافي المصرى بالحيّ اللاتيني دعا إليها المستشار الثقافي المصرى وحضرها عدد كبير من المثقفين والفنانين العرب والفرنسيين بالعاصمة الفرنسية وأعضاء الجالية المصرية.

[عن جريدة «الأهرام»]



السينيور فيديركو مايور مدير عام منظمة اليونسكو يلقى خطابه فى حفل تكريم د. ثروت عكاشة بمناسبة مرور ٣٠ عاماً على الإنتهاء من مشروع إنقاذ آثار النوبة بمقر اليونسكو بباريس يوم ١ يونيه ١٩٩٩ ويبدو على المنصة د. مفيد شهاب وزير التعليم العالى والبحث العلمى.

عزيمة فولاذية قادرة على تحريك الجبال

فدريكو مايور

المدير العام لمنظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم والثقافة (اليونسكو)

إن الاحتفال بالعيد الثلاثين للحملة الدولية لحماية معابد النوبة هو بالنسبة لي موضع فخر عظيم، فهذا الحدث الذى أفضى إلى تكريس جهود اليونسكو للحفاظ على التراث الإنسانى يملي عليّ الشعور بالسعادة وأنا احتفي بتكريم الصانعيْن الأساسيين لهذا المشروع الدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة وقت بدء الحملة الذى ربط بلاده بهذا المشروع والسيدة نوبلكور التى ساهمت بما تملكه من حماسة ملتهبة بقدر كبير فى إنماء التذوق السليم لمصر القديمة.

وللتعريف بالدكتور ثروت عكاشه يسرّني أن أستعيد كلمات السيدة نوبلكور نفسها عنه : «هو أحد البناة ذوو المعدن الصلد، إذا ما اتخذ قرارا وصل به إلى غايته مذلّلا جميع العقبات التى تعترضه مهما بلغت صعوبتها. وهو دائماً حازمٌ فى تنفيذ قراراته الحكيمة، أمينٌ فى تنفيذ وعوده التى يقطعها على نفسه ».

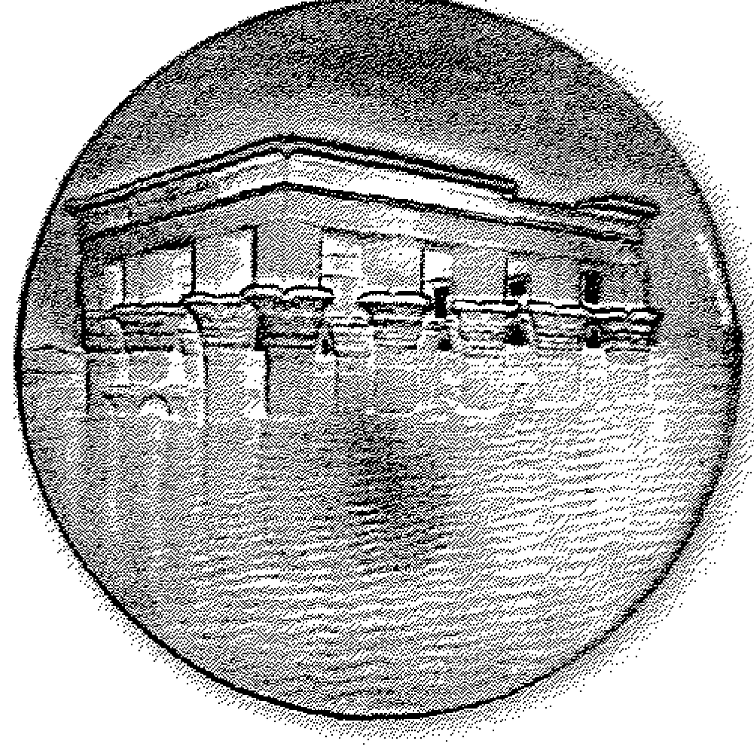
أما الدكتور عكاشه فقد صرح يوم الاحتفال بإنقاذ معبدى أبو سمبل فى ٢٢ سبتمبر ١٩٦٨ قائلاً : «فى سماء مصر هبّت نسائم مبهجة.. نسائم النصر الذى حقّقناه بالرغم من العقبات التى واجهناها، وذلك بتضامن العلماء من مختلف الأجناس والعقائد فى تنفيذ ماعهد إليهم به وسط مناخ ينضح بحماسة الضمائر وقد توحّدت جهودهم فى جلال إنسانى متسام».

هاكم تعبير ملموس عن ثقافة السلام التى تستحق فى نظري أعظم الجوائز شأنا.

وإذا كانت منظمة اليونسكو قد حظيت بشهرة عظيمة من وراء هذه الحملة فإن الفضل يرجع إلى رجال ونساء من أمثال الدكتور عكاشه والسيدة نوبلكور اللذين يمتلكان عزيمة فولاذية قادرة على تحريك الجبال.

وفى النهاية أريد أن أعبر عن عرفاني ـ وعرفان العالم أجمع ـ بما أسديتماه من خير، معرباً عن أمنيتي بأن يظل النموذج الذى قدّمتماه راسخا فى أذهان البشر ومُلْهماً لنا وللأجيال القادمة.

[مقتطفات من كلمة مدير عام منظمة اليونسكو فى حفل تكريم الدكتور ثروت عكاشه]




[أعلى:]
الميدالية الفضية المصمّمة خصّيصاً
لمناسبة تكريم منظمة اليونسكو للدكتور ثروت عكاشه، ١٩٩٩

[إلى اليسار:]
شهادة التكريم المقدمة من منظمة اليونسكو إلى الدكتور ثروت عكاشه، وترجمة نصها كالتالى :

« **شهادة** »

«تمنح منظمة الأمم المتحدة للتعليم والعلوم والثقافة (اليونسكو)
الميدالية الفضية للحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة
إلى الدكتور ثروت عكاشه
اعترافا بإسهامه البارز الفعّال فى الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة
الذى يُعدّ نموذجاً رائداً لاستنفار المجتمع الدولى وتعبئته لإنقاذ
أثر جليل من التراث العالمي

المدير العام اليونسكو
فيديريكو مايور

باريس فى الأول من يونيه ١٩٩٩



La médaille d'argent
de la Campagne de Nubie
de l'Organisation des Nations Unies
pour l'éducation, la science et la culture

a été décernée au

Dr Sarwat Okasha

en reconnaissance
de son insigne contribution
à la campagne internationale
de sauvegarde des monuments de Nubie,
premier exemple de mobilisation
de toute la communauté internationale
pour le sauvetage d'un élément majeur
du patrimoine mondial

Federico Mayor
Directeur général

Paris, le 1er juin 1999



د. ثروت عكاشه عميد الثقافة المصرية

د. مفيد شهاب
وزير التعليم العالى والبحث العلمى

الكلمة التى ألقيت فى حفل تكريم منظمة اليونسكو للدكتور عكاشة، ١ يونيو ١٩٩٩، باريس

إنه لشرف عظيم لى أن أشارك فى هذا الاحتفال الكبير الذى يُكّرم فيه اثنان من الشخصيات البارزة شاركا بدور خالد وتاريخي فى الحملة الدولية للحفاظ على آثار ومعابد النوبة. وبالرغم من أن منظمة اليونسكو قد أعطت اهتماماً كبيراً للعديد من المشروعات التوسّعية على مدار ٥٠ عاماً إلا أن إسهاماتها فى حملة «أبو سمبل» تظل المشروع الأكثر فاعلية لإنقاذ إحدى الموروثات العظيمة التى تشترك فيها البشرية بأكملها.

ولهذا السبب فإن الحكومة المصرية قد شرّفتني وكلّفتني بالمشاركة فى هذا الاحتفال لأعبّر باسمها عن عميق عرفانها بالجميل للدور العظيم الذى لعبته وتلعبه اليونسكو للحفاظ على معابد النوبة من ناحية، وعرفانها البالغ أيضا بالجميل لهذين الرمزين الخالدين لهذا المشروع د. ثروت عكاشه والسيدة نوبلكور.

إننى أنتهز هذه الفرصة التى أتيحت لي لأعبّر أيضا عن شكر وتقدير الحكومة المصرية لمختلف المشروعات والأهداف التى تحقّقها منظمة اليونسكو فى مصر وخاصة تلك التى تُنَفّذ تحت توجيه المدير العام الحالى لليونسكو السيد «فيديريكو مايور».

وإذا كان الدكتور «طه حسين» هو بالفعل «عميد الأدب العربى» فإن د. ثروت عكاشه هو بلا شك «عميد الثقافة المصرية».. فهو أول وزير للثقافة فى مصر، وقد تولّى هذه المسئولية لفترتين من أهم فترات النهضة الثقافية.. الفترة الأولى من عام ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢ والثانية من عام ١٩٦٦ إلى ١٩٧٠.. وفى أثناء هاتين الفترتين، استطاع «عكاشه» أن ينشىء العديد من المؤسسات الثقافة والفنية فى مصر مثل أكاديمية الفنون التى تضم معاهد الباليه والكونسيرڤاتوار والسينما والفنون المسرحية والنقد الفني، وكذا الأوبرا والأوركسترا السيمفوني والموسيقى العربية التراثية والرقص الشعبي وعروض الصوت فى أهرام الجيزة وقلعة صلاح الدين ومعابد الكرنك.

والیوم وقد اجتمعنا لتكريم الهياكل الأكثر تميّزاً فى إسهامات الدكتور ثروت فى عالم الثقافة والإرث الثقافى فلا يجب أن نغفل الدور الذى لعبته مصر فى أن تصل بهذه الثقافة إلى المستوى العالمي.

لقد استطاع د. ثروت عكاشه أن يوحّد جميع الدول الأعضاء فى منظمة اليونسكو حول هدف واحد هو حماية آثار النوبة ونجح بالفعل أن يجعل من هذا التوحّد مشروعاً أصبح فيما بعد

[الصفحة المقابلة:]
د. ثروت عكاشة يلقى خطابه بمقر منظمة اليونسكو بباريس فى حفل تكريمه يوم ١ يونيه ١٩٩٩ بمناسبة مرور ٣٠ عاماً على الانتهاء من مشروع إنقاذ آثار النوبة.

«الحملة الدولية لحماية معبد أبو سمبل» وهى أول حملة قامت بها اليونسكو، حتى أننا نجد أن مجرد ذكر اسم «اليونسكو» يوحي لنا بمعابد «أبو سمبل » والعكس صحيح.

وأذكر فى هذا الشأن بعضاً من الكلمة التى ألقاها السيد «رينيه ماهيه» المدير العام الأسبق لليونسكو أثناء انعقاد مؤتمر الدول المشاركة فى حملة الحفاظ على معابد «فيله» فى ديسمبر ١٩٧٠ .. هذا المؤتمر الذى عقد قبل منح اليونسكو الدكتور «عكاشه» الميدالية الذهبية لريادته فى تنظيم الحملة الدولية الثقافية التى جذبت الانتباه العالمي، وبعد عامين من منحه الميدالية الفضية عام ١٩٦٨ بمناسبة افتتاح معابد أبو سمبل فى موقعها الجديد، فقد قال رينيه ماهيه موجّها كلمته للدكتور ثروت:

«والآن ألتفت إليك لأقول لقد كنت أنت صاحب فكرة الحملة الدولية التى تقودها منظمة اليونسكو ، وكان ذلك فى شهر يناير عام ١٩٥٩ عندما حدّثتني عنها لأول مرة، فأيقنتُ عندها أن الأمر بالنسبة لك لم يكن يعني فقط ـ أو حتى أساساً ـ مجرد وسيلة لجمع الأموال اللازمة، بل إن الأهم فى نظرك ـ وفى نظري أنا الآخر ـ هو الدلالة المعنوية للمشروع والقيمة الثقافية العالية لصالح الإنسانية جمعاء. ومنذ ذلك الوقت وعلى مدى أحد عشر عاماً ذلّل تصميمك كل العقبات ومكّننا إيمانك بالتعاون الدولى من القيام معا بهذا المشروع ومن إتمام ما كان يبدو لأول وهلة «أوتوبيا» . وأنا لا أعني الأحجار العريقة التى تم إنقاذها بقدر ما أعني الاستجابات الجديدة التى تشكلّت فى عقول الناس وفى قلوبهم. لقد أصبح الحلم حقيقة، وفكرة التراث الثقافي المشترك للإنسانية ـ تلك الفكرة التى كانت بالأمس مجرد تصوّر غامض ـ اتخذت منذ هذه اللحظة فصاعدا شكلاً أكثر تحديداً فى الضمائر بينما أعطى التعاون العالمى برهانا ساطعاً على فعاليته. وانبثاقاً من هذه الروح ذاتها كانت مصر بفضل مبادرتك أنت واستحثاثك أولى الدول الأعضاء فى اليونسكو التى أسهمت مرتين فى إنقاذ مدينتي فلورنسا والبندقية. إن هذا النوع من سلسلة ردود الفعل المتتالية يبشّر بمستقبل اليونسكو وبنشاطه الذى يتركّز فى منح التضامن الأدبي والمعنوى للإنسانية قوة تلقائية وفى الوقت ذاته منظّمة بحيث لاتستطيع قوى الكراهية والعنف أن تسود ضدها».

ومن هذه الكلمة ولد مايعرف بالإرث العالمي وهو نموذج جيّد لتطبيق ثقافة السلام التي تهدف إلى توحيد شعوب العالم جميعاً حول هدف ثقافي يتجرّد من الكراهية والعنف.

كما تبرز أيضا شخصية متفردة فى هذا الكفاح الذى بدأه الدكتور ثروت عكاشه لإنقاذ آثار النوبة هى السيدة الفاضلة كريستيان نوبلكور التى عملت فى الستينات فى مجال شئون الآثار المصرية بمتحف اللوفر والتى أصحبت مجاهدة متحمّسة لهذه القضية، وقد استمر هذا الحماس طويلا مرتبطا بمصر بوجه عام وبالنوبة بوجه خاص وبرمسيس الثانى بوجه أكثر خصوصية.

قالوا عن كتب ثروت عكاشة

قالوا عن كتب ثروت عكاشة

هذه آراء وتعليقات على مجموعة من كتب د. ثروت عكاشة، أفاد بها عديد من الكتّاب والمفكرين والنقّاد، وكلهم أعلام مشاهير، وتَردُ الآراء والتعليقات بأسماء أصحابها دون ألقاب.

«النبى»
لجبران خليل جبران

تصدّى الدكتور ثروت عكاشة لترجمة خمسة كتب كاملة هى [النبي، وحديقة النبي، ورمل وزبد، وعيسى ابن الإنسان، وأرباب الأرض] لكاتب متميّز فى فكره ونزعته الروحية وأسلوبه الرومانسي. وهى كتب تنتظمها رؤية شاملة لكنها تتباين حسب موضوعاتها وتاريخ صدورها ومواكبتها لفكر الكاتب وأطوار حياته. وقد نهض الدكتور ثروت بهذا العبء على خير وجه، لم يحرم قلمه من بعض المرونة اللازمة لبلاغة الترجمة ومواءمتها للغة العربية، ولم يفرض شخصه ولا روح عصره على النص القديم، بل أقام توازناً ناجحا بين المرونة والأمانة، فقدّم إلى أجيالنا المعاصرة هذا التراث الجليل الذى سبق أن قدّمه بروح عصر سابق أدباء أجلاّء مثل الشاعر المفكر ميخائيل نعيمه. لكن مرور الزمن واختلاف العصرين وبعد الشُّقة بيننا وبين جبران كان يقتضي ترجمة كاملة لهذا التراث الكبير ودراسة عصرية له.

وقد تجمع الرؤى الرومانسية هذه الكتب الخمسة، لكنها تختلف فى طبيعتها وفيما تواجه به المترجم من ظواهر لغوية وأسلوبية وتجلّيات فكرية ونفسية تقتضي حسّا دقيقا بطبيعة اللغتين، وجهدا كبيرا لنقل النصّ – معنى وروحا وأسلوبا – فى أضيق نطاق من «التصرّف» تفرضه أساليب اللغة العربية وإيقاعها العام. ولاشك أن مثل هذا التصرّف اليسير أمر مباح فى الترجمة لكى لاتكون ترجمة آلية محضة، وحتى لايحرم المترجم من بعض ما يؤثر من مفردات أو أبنية أسلوبية لاتعدو على النص بالتحريف أو الشرح أو الإضافة. لكن يبقى لترجمة الدكتور ثروت – مع هذا التصرّف اليسير – رقّة التعبير وشعرية الأسلوب وحسن اختيار المفردات لتماثل طبيعة النص الإنجليزى عند جبران، وتنفي تماما إحساس القارئ بالترجمة والنقل من لغة إلى لغة.

وقد ينساق بعض المترجمين وراء إغراء الموضوع الطريف على العصر وجاذبية اللغة القديرة على التعبير، فيبعدون قليلا أو كثيرا عن النص بالحرص الزائد على البيان أو بالإضافة – عن غير وعي – إلى رؤية النص ومعانيه. لكن الدكتور ثروت – وقد فطن إلى طبيعة النص وأبان عنها بجلاء فى مقدّمته الجامعة – كان بادي الحرص على أن تجيء ترجمته حاملة لروح العبارة الإنجليزية خالية من شطط البحث المقصود عن التعبير العربي الباهر، حريصة فى الوقت نفسه على أن تحمل ما فى النص الإنجليزى من روح الشعر وسمات البيان الخاصة.

وحين يتجاوز النص الإنجليزي عند جبران فى كتاب «النبي» طبيعة الموعظة إلى الرؤية البصيرة التى تلتحم فيها نظرة الحكيم برؤية الشاعر وصياغته، ينهض الدكتور ثروت ببراعة إلى ذلك

المستوى الشعري، فلا يحسّ القارئ العربي بأثر للترجمة، وكأنما هو يقرأ نصّا كتب أصلا بالعربية.

والذى يتصدّى لترجمة كتاب مثل «النبي» يمتزج فيه الشعر بالحكمة ويبحث فيه صاحبه عن لغة جديدة قادرة على الجمع بين الوجدان والفكر، يصادف فى الترجمة – إلى جانب مشكلاتها المعهودة فى الخلاف بين طبيعة لغتين ومفرداتهما وأساليبهما – مشكلات خاصة تقتضى أن يكون المترجم قديرا على أن يهتدي فى العربية إلى أسلوب فيه من الشعر ما لايجور على الفكر، وفيه من الفكر ما لا يحيل النص إلى عمل ذهني محض. وقد تصادفه عبارات وأخيلة وتراكيب أسلوبية ليس من اليسير نقلها على مستواها فى لغتها إلا بعد كثير من المعاناة التى تيسّرها القدرة والموهبة والسيطرة على مفردات اللغة العربية وأساليبها. وقد يضطر لكى ينقل روح النص فى لغته إلى شيء من التصرّف الحذر ليوائم بين طبيعة اللغتين، أو لكى يبقي على تفرّد النص نفسه بخصائص مميّزة تخرج بالمفردات أحيانا عن دلالاتها المعهودة، أو تأتي بأبنية أسلوبية يختلط فيها وضوح الفكر بتهويمات الخيال والرمز. وقد التفت الدكتور ثروت عكاشة إلى كل ذلك، وكان حريصاً على أن ينقل روح الشعر وإيقاعه فى نثر جبران وأن يحرص فى الوقت نفسه على ألاّ يغريه البيان العربي بالبعد عن النص الإنجليزى أو التعديل فيه أو الإضافة إليه، إلاّ ما تقتضيه أحيانا طبيعة التعبير العربي أو إيقاع اللغة العربية.

د. عبد القادر القط

تحفة من تحف المكتبة العربية الغوالى. لست أدرى أأثنى فيه على مقدمته الرائعة أم على تعمّق المترجم فى فهم روح جبران ورسالته، أم على كفايته العجيبة فى إبراز المعنى الأصيل رافلا بأجمل حلّة من حلل البيان العربى لفظاً وأسلوباً.

عادل الغضبان

رأيت فى هذه الترجمة من روعة الأداء ودقة التعبير وجمال الأسلوب ما أكّد عندى أن اللغة العربية غنية فى أدائها وتعبيرها عن اللغة الإنجليزية بل عن سائر اللغات، وأنها أم اللغات حقا متى أجادها وأتقن أسلوبها وعرف سرّها وإمكاناتها أديب كبير مثل السيد المترجم، يعرف مواطن الجمال والبلاغة فى هذه اللغة الشريفة. ولقد شاقنى أن أقرأ الترجمة والأصل معاً صفحة صفحة، فوددت أن يكون جبران حيّا ليشعر بما أشعر به من متعة وعزّة وفخر بهذه الترجمة الشائقة الرفيعة.

طاهر الطناحى

إن من يقرأ كتاب «النبي» يشعر أن ثروت يعشق جبران. يحبّ إنتاجه ويعجب بصفاء نفسه رغم أنه عرف الخطيئة وعاش فيها. هو لايترجم الكلمات بل يحوّلها شعراً وموسيقى، لايكتب العبارات فى جمود ولكنه يعطيها من قلبه نبض الحياة. لايضع اسمه على غلاف ولكنه ينسجه فى كل الصفحات عواطف حارة متدفّقة تنبعث من كل السطور. ولا أدرى لماذا داخلنى شعور بأنه فى هذا الكتاب يتحدّى كل الذين ترجموا أعمال جبران!

أحمد حمروش

ها هو ذا إنجيل جبران يدخل اللغة العربية فى رواء الأسلوب الجزل والعبارة المشرقة التى أخذت سنوات من وقت المترجم، واعتصرت من عواطفه ما يجعل هذه الترجمة تعبيراً شفّافاً عن لقاء الذين

أحبّوا جبران وفهموه، والذين تعذّبوا على صفحاته، ثم فتحوا عيونهم وقرءوها من جديد، فإذا هى صيحات عربى تنازعه الغربة والحنين إلى الوطن، وكان تحت أقدامه أقواس النصر يستطيع – لو شاء – أن يكتفى بها، لكنه فضّل على الطمأنينة وخمول السلامة أن يتعذب بالحنين والأحلام.

رشدى صالح

فى كتاب «النبي» مفاجأة كأنها الوحى وانتفاضات روح تتكلم بلسان علوىّ. وهكذا الفنان حينما يصفو من متاعب الدنيا واشتباكاتها، من شهواتها ونزواتها، ويخلد إلى القوة الكبرى العظيمة المسيطرة المستكنّة فى داخله، يبلغ أبراجاً عالية من الصوت والنغم والحكمة والحقيقة. وهكذا يجرى الكتاب، أسلوب فى الترجمة جميل، وأسلوب فى الأصل الإنجليزى بارع، وانفعالات روح وقلب أخذ من حياة الأرض وارتفع إلى حياة السماء، وتردّد بين الأرض والسماء تردّد الحيرة والخوف والثقة والقلق: تردّد الإنسان.

محمد زكى عبد القادر

«رمل وزبد»
لجبران خليل جبران

لقد وضع المترجم برنامجاً محدّداً لحركة إحياء جبراني، ومنه يتضح أيضاً أن هذا الإحياء الجبراني ليس إلا وجهاً من وجوه حركة أعمّ وأشمل هى حركة الإحياء الرومانسي ... ولكن أقوى مظهر من مظاهر هذا الإحياء الرومانسي بغير جدال هو جبرانيات ثروت عكاشة التى أخذت تترى فى السنوات الأخيرة.

د. لويس عوض

سأعود إلى هذا الكتاب مراراً للدراسة والتأمل. وإنى لأهنىء الدكتور ثروت عكاشة على الأسلوب الرائع والتعبير الدقيق الذى ترجم به الكتاب. وأحسب أن المؤلف الأديب جبران خليل جبران لو أنه كان قد كتبه بالعربية لما تجاوز ما خطّه قلم المترجم البارع.

د. مجدى وهبة

هذا الكتاب عمل فريد من روائع الفيلسوف المتصوّف جبران، فهو لا يشمل موضوعاً بذاته، ولا عدّة موضوعات يربطها رابط بذاته، وإنما هو مجموعة من الخواطر المتناثرة كما يتناثر الرمل والزّبد، ولكن كل خاطرة منها تستغرقك لحظات طويلة تسبح فيها مع طرافة الفكرة وبراعة الأسلوب وأمانة الترجمة. ولاشك أن روح جبران التى طالما عذّبتها الترجمات السابقة لكتبه قد أخذت تستريح وتستروح نسمات الحياة فى الربوع العربية منذ أن حمل الدكتور ثروت عكاشة أمانة جبران فى عنقه فجعل ينقل كتبه إلى العربية بأسلوب مشوق من السهل الممتنع.

صالح جودت

إن ما جاء فى «رمل وزبد» هو ترداد لما جاء فى كتاب «النبى» مع شىء من الإضافة والتلوين فى الأسلوب والجنوح إلى الرمز. ولاشكْ أن هذه الصلة قائمة بين الكتابين، ولكن صيغتيهما الأسلوبيتيْن مختلفتان، أولاهما تفيض وتبسّط القول، والثانية «تلمح» الفكرة أو الخاطرة الواحدة فتعبّر عنها بأوجز عبارة وأكثرها إحكاما، وأقدرها على إبراز المفارقة أو إثارة الدهشة أو الانتهاء الى المفاجأة. وفى مثل هذه الخواطر النادرة المحكمة البناء لايجد المترجم ضرورة لاستخدام أساليب بيانيّة ثريّة بالمفردات مختلفة فى التركيب، بل يحاول أن يجاري النص الإنجليزي فى إيجازه

ودلالته المركّزة. وسواء قَصُرت عبارة جبران حتى جاءت فى بضع كلمات، أو امتدّت قليلا حتى بلغت بضعة أسطر فإن الدكتور ثروت يحرص أن يظل لها فى العربية ما لها فى النص الإنجليزي من قدرة على تفجير طاقة «الخاطرة» الصغيرة لتغدو رؤية أشمل وأوسع مما يبدو فى بنائها المحدود.

د. عبد القادر القط

«عيسى ابن الإنسان»
لجبران خليل جبران

لم أكد أتصفّح كتاب «عيسى» حتى طالعتنى سطوره ببيان مضىء عذب، هو خير جسد لخير روح. ولست أشك فى أن الكتاب قد ازدهى بجمال جديد فى هذه الحلّة العربية السابغة. ولسوف أقرؤه وأقرؤه وأنا واثق بمتعته المتجدّدة فى هذا الأسلوب الأخّاذ.

توفيق الحكيم

استطاع الدكتور ثروت عكاشة أن ينقل جبران خليل جبران فى كتابه هذا من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية بأسلوب جبران العربى. والنقل من لغة إلى لغة مثل نقل ماء سائل من زجاجة إلى زجاجة أخرى لابد من أن ينقص شىء فى أثناء حركة النقل. ولكن يبدو من اتساق كتاب عيسى أن الدكتور ثروت اختار «القمع» الذى لايدع قطرة ماء واحدة تسيل وهو ينقل جبران من زجاجة اللغة الإنجليزية إلى زجاجة اللغة العربية.

كامل الشناوى

اللوحات التى يرسمها جبران للمسيح مزيج من الرأى والشعور. وهى لهذا تجمع فى أسلوبها بين طبيعة النثر اليومى أحيانا والنثر الفكرى، وتبلغ مشارف الشعر حين تكشف عن الشعور والوجدان، ويواجه المترجم فيها أغلب مشكلات الترجمة وأساليبها المختلفة، فبعضها يكتفي بنقل «كلام» المتحدّث، وبعضها يفرض الارتفاع بالأسلوب ليحمل ما يحمل النص من فكر. ومنها نصوص تقترب من طبيعة الشعر بل قد تصبح شعرا خالصا وإن خلت من الوزن. وقد ظل الدكتور ثروت حريصا على أن يواجه كل نص بما تقتضيه طبيعته، أمينا على أن تحمل الترجمة نص الأصل وروحه ومستواه البلاغى. لكنه مع ذلك وجد فى النصوص الشعرية المبثوثة فى كثير من رؤى الكتاب مجالا طيبا لتقديم نماذج من النثر الشعرى الرفيع الذى تمتزج فيه الترجمة بإبداع لايبعد عن النص، لكنه مع ذلك يفصح عن القدرة الخاصة للمترجم، وإحساسه الشخصى بمفردات اللغة وأساليبها ومجازاتها وإيقاعها العام. ويجد المترجم فى مثل هذه النصوص الشعرية الصياغة، الرومانسية التجربة، مجالا مواتيا للاختيار من بين مفردات اللغة وأساليبها ما يرى أنه أقرب إلى طبيعة النص المترجم فى رؤيته وبيانه، وبخاصة إذا كان المترجم «صاحب أسلوب». والدكتور ثروت فى ترجماته يبدو من «أصحاب الأساليب» الذين يحرصون على التميّز فى مفردات العبارة وبنائها وإيقاعها العام.

د.عبد القادر القط

قليلا ما نجد بين الذين يتصدّون للترجمة عندنا مَنْ يكاد «يتخصّص» تقريباً فى ترجمة كاتب معين .. ويخيل إلىّ أن جبران خليل جبران بالذات لايمكن أن يترجمه إلا من يحبّه ويهيم به. إنه كاتب لايمكن أن يترجمه محترف إنما يترجمه عاشق لفنه وأسلوبه ووجدانه،

وترجمات الدكتور ثروت عكاشة بأسلوبه البلّورى الشفاف تنم عن هذا الهوى.

أحمد بهاء الدين

لقد تغلغل الدكتور ثروت عكاشة فى فهم روح جبران حتى أدرك تغيّر أسلوبه فى هذا الكتاب عن غيره فغيّر بيانه حتى يتماشى مع هذا البيان الرصين. وأيا كان رأينا فى فلسفة جبران ومقامه الفنى بين الشعراء فلن نختلف فى أن ثروت عكاشة قد جدّد فى الأدب العربى الحديث تياراً من أهم تياراته وأشدّها نفعاً للعاطفة والخيال، ألا وهو تيار الشعر الحر الذى يحرّر الوجدان من نير الزخرف الشكلى ويزيل الحدود التقليدية بين عمود الشعر وعمود النثر كما تصورها أصحاب البيان القديم.

لويس عوض

الحق أن كتاب عيسى كتاب خالد ممتع. ولقد أسدى الدكتور ثروت عكاشة بنقله إلى اللغة العربية فى أسلوبه الرائع الخلاب جميلا سيحفظه له قراؤها أبد الدهر. وما أحوج المجتمع الحديث إلى كتب عن رسل السلام كى تعيد – ولو إلى درجة ما – إلى نفوس أبنائه الطمأنينة والهدوء والقيم الإنسانية الأزلية التى يجب أن تربط الناس بعضهم ببعض وأن تربطهم بالله جل جلاله.

أحمد نجيب هاشم

كأن المترجم شاء أن يضع كل النقط والحروف أمام قضاة قساة لايغفرون الهنة البسيطة ولايقبلون عنها عذراً، فانطلقت الترجمة جميلة مختالة ببهائها تستهوى القلب والعقل فى نبضة فكرية يذوب معناها فى جمال لفظها ويعطّر جمال لفظها عمق معناها. وأنا هنا لا أجامل الدكتور ثروت عكاشة وأصارحه أننى لم أتذوّق مثل هذا الجمال، فقد سرقنى ليلتين كاملتين حتى صياح الديكة.

موسى صبرى

الحق أن ثروت عكاشة قد قدّم بعمله هذا نموذجاً رائعاً يجب أن نحتذيه ونعمّقه فى ترجمة الأعمال الكبيرة إلى لغتنا العربية، وهو ألاّ يقدم المترجم الأمين المخلص على ترجمة عمل لأحد من الكتاب قبل أن يعكف على دراسته فى جميع أعماله.. ولقد استطاع ثروت عكاشة بفضل هذا الصراع أن يحدّد لنا بالضبط أبعاد نظرة جبران الرومانسية وعمقها وأن يضعها وجهاً لوجه أمام أبعاد النظرة الواقعية وعمقها.

لطفى الخولى

أروع ما يمكن أن تكون صلة كهذه بين كاتبين، فإنها تستطيع أن تنقل التعاطف والتجاوب بينهما إلى قوة خلاّقة حتى ليصعب على القارئ أن يميّز بين المنقول والأصل إذا خرج القلم عن الأصل لسبب أو لآخر. ولاشك أن شاعرية جبران وشفافيته وحساسيته المفرطة تنقلها إلى القارىء العربى ألفاظ ثروت عكاشة وتركيباته اللغوية وصياغته للجمل والعبارات... تحية لجبران وتحية لثروت عكاشة ومرحباً بباقة جديدة من الحب والصفاء خير هدية للعالم فى أيامه العصيبة.

سعد الدين وهبه

«حديقة النبى»
لجبران خليل جبران

أسلوب «المعلّم» فى «النبي» مهما يكن فيه من روح الشعر يظل أقرب إلى طبيعة الفكر الذى

يتأمل أحوال المجتمع والسلوك والأخلاق، أما أسلوب «الصوفي» أو «الناسك» الذى خلا إلى نفسه فى «حديقته» أربعين يوما قبل أن يخرج إلى الناس، فنثر شعري ذو طابع وجدانى غالب فى الرؤية والتعبير والتصوير، يتحدّث عن أمور مطلقة يتأمل فيها وجود الإنسان وصلته بالطبيعة وبالخالق، ويتحدّث عن حنينه إلى عالمه الروحي الأول الذى يصعد إليه فى نهاية الكتاب خلال ضبابة يغنّى لها ويمتزج بها.

وحين يتصدّى المترجم لمثل هذه النظرات الروحية المجرّدة وأسلوبها الشعري الرمزي أو الرومانسي يضع نفسه موضع الكاتب ويحاول أن يرى الحياة رؤيته الشعريّة والصوفيّة ويعبّر – كما عبّر – بمفردات الشعر وتراكيبه الأسلوبية ومجازاته وأخيلته وإيقاعه. وترجمة الدكتور ثروت لتلك المقاطع ذات الطابع الشعري من «حديقة النبي» نموذج للترجمة التى تجمع بين معانى النص وما وراءها من رموز، وتوفّق إلى المقابل العربي الصحيح والجميل للنص الإنجليزي، دون أن يغريه ثراء اللغة العربية فى هذا المجال بالابتعاد عن الأصل أو الإضافة إليه إلاّ ما تقتضيه أحيانا طبيعة الإيقاع أو توازن الجمل لتكون الترجمة أقرب ما تكون إلى طبيعة اللغة العربية، أو ما يجلبه المترجم لبعض المفردات أو التراكيب الأسلوبية. وقد يوضّح ما فى ترجمة الدكتور ثروت من حرص على الأمانة، وعلى ما فى نثر جبران من سمات الشعر، وما فى الترجمة من قدرة على اختيار المفردات وبناء الأسلوب ورسم الصور المجازية دون خروج على طبيعة النص، أن نقارن بين مقطوعة من كتاب جبران وترجمتها عند الدكتور ثروت، تلك الترجمة التى تبقى نصاً عربيا مكتمل الخصائص فى مفرداته وأسلوبه وإيقاعه يجاري ما فى نص جبران من تلك الخصائص، وينقل إلى القارئ العربي روح المؤلف وسمات أسلوبه الفنية.

د.عبد القادر القط

«إننا لنجد المتعة والفائدة جميعاً فى قراءة المقدمة المستفيضة التى ضمّنها الدكتور ثروت عكاشة عصارة قلبه وعلمه حتى يصل إلى أغوار ما هو جدير بالتقدير والإعجاب فى أعمال جبران، ويبرزه للقارئ من خلال المقدّمة التى تضم قائمة مراجع قيّمة مختارة، ولكننا إن أردنا أن نقف على موهبة المترجم فينبغي علينا أن نقرأ النص المنقول إلى العربية لنرى كيف وفّق المترجم فى نقل إيقاع الجملة الإنجليزية والإلقاء الملحّن الذى يربط بين هذا الشعر وما تنشده جوقة الكوروس فى المأساة الإغريقية، وهذا الأسلوب الإلماحي الحافل بالمفارقات الذى يعيد إلى الأذهان أسلوب [هكذا تكلم زرادشت]. والترجمة عن مؤلف مثل جبران قد تحدو بالمترجم أن يتردّى فى خطأ جسيم وهو الخضوع لإغراء استخدام أسالب تعبيرية عتيقة فى اللغة العربية وكلمات متقعّرة عفيّ عليها الدهر لإضفاء العمق، مع اختيار الأسلوب الغنائي للشعر، لكن الدكتور عكاشة نجح فى تجنّب مثل هذه العثرة بعناية مقصودة. فلقد احتفظت جمله العربية بانسياب الجمل الإنجليزية عينه، كما احتفظت بطابعها الوعظي نفسه، وبتدفّقها النبيل، وبتلك النغمة الهامسة التى تنزع إلى الحزن والتى تغلّف أسلوب جبران دوماً»

الأب جورج قنواتي
(عن مقال له بالفرنسية)

«أكاد أقول إن موعظة نبى جبران لاتترجم ترجمة أصيلة إلا بطريقة ثروت عكاشة لأنها نسج على «موعظة الجبل»، وهى دليل على أن

الدكتور عكاشة لايتقن الإنجليزية فحسب بل ويحسّها بوجدانه.. فلنقل إذن إنه ترجم فأجاد الترجمة فى عامة مواضع «حديقة النبي». وأول مظهر من مظاهر هذه الإجادة أنه حافظ على روح الكاتب وطابعه.. فأطلع القاريء العربي على نمط فى الشعور والتفكير والتعبير لم نألف أن نراه في غير التراث الرومانسي والتراث الرمزي. وليس هذا مصادفة لأن ثروت عكاشة فيما يبدو مفتتن بجبران افتتاناً قوياً فتجاوب معه بحسّه ووجدانه وخياله. وإني إذ أحّييه فلأنه عني عناية لاتتجاوزها عناية بهذا الكاتب الذى يعدّ فيما نعرف من أقرب كتّابنا إلى التراث العالمي. وتحية أخرى للدكتور المترجم لما قام به من إحياء للأدب الرومانسي عن طريق عنايته بأعمال جبران».

د. لويس عوض

«لفتني من البداية أن الترجمة محتفظة بروح النص أمينة على دلالته مبقية على رمزيته بكل إيحائها المثير».

بنت الشاطيء

«ترجمة رائعة امتازت بالدقة فى التزام الأصل مع المحافظة على المعاني فى أسلوب عربي قويم خال من العجمة والاضطراب مما يستحق التقدير والثناء والإجلال».

أحمد بدران

«لقد أدرك الدكتور ثروت عكاشة روح جبران فكتب الترجمة وكأنه يكتب أسطورة شرقية بكل ما فيها من رموز وإيحاءات. لم يكن يترجم النص ترجمة حرفية، إنما كان يتصور وقع الجملة الأصلية على قارئها وما تحدثه فيه من أثر، ثم يبحث عن الجملة العربية المقابلة فى إحداث الأثر نفسه حتى يقع عليها فيصوغها فى إطار الأسلوب الأسطورى الذى نسج منه ترجمته. ولهذا قد تجد مرادفات عربية لا مقابل لها فى الأصل الإنجليزى، ولكنك عندما تحاول أن تصوغ الجملة الإنجليزية صياغة أخرى لاتستطيع، وأعتقد أن هذا أعلى مراتب الترجمة، وأنه لايمكن للمترجم أن يكون شفّافاً كل هذه الشّفافية بالنسبة لروح الكاتب الذى ينقل عنه ما لم يكن قد قرأ كل أعماله وعاش فيها طويلا واختمرها حتى أصبحت جزءاً من كيانه».

أحمد عباس صالح

«أرباب الأرض»
لجبران خليل جبران

«عندما يستقبل الإنسان الموت، فإنه يتوجّه بالرعشات الأخيرة فى عينيه وبالخفقات الأخيرة فى قلبه إلى السماء يسأل الله رحمة ومغفرة. أما البجعة فإنها عندما تحسّ دنو أجلها تغنّى لحنا حزينا كأنه نشيد جنائزى تنعي به نفسها وهى تودّع الحياة. ولهذا استعار عالم الأدب من عالم البجع الكلمة، وجعل يطلق على العمل الأخير فى حياة كل أديب أو شاعر أو موسيقى أو مصوّر أو مثّال «أغنية البجعة».

وأغنية البجعة فى حياة الشاعر المتصوّف جبران خليل جبران هى كتاب «أرباب الأرض» الذى ينفح به المكتبة العربية اليوم صديق جبران الأول فى هذا الجيل، الدكتور ثروت عكاشة، وينقله إلى العربية بالأمانة نفسها التى نقل بها آثار جبران السابقة.. وإنك لن تجد فى غضون الترجمة شيئا يغض من أمانة النقل إلاّ لحساب عذوبة الجرس، فهى تحلية للأصل، ولاخروج عليه».

صالح جودت

«... هو آخر كتاب من مؤلفات جبران نقله الدكتور ثروت عكاشة إلى اللغة العربية. ولكنه

في الحقيقة لم يفعل ذلك وإنما نستطيع أن نقول إنه قد خلق للكتاب مثلما خلق لما سبقه «النبي» و«حديقة النبي» لغة عربية رقيقة نادرة الرقة يصوغ بها أفكار ذلك الشاعر وخلجاته.. إن جبران شاعر ولكنه يكتب بروح إله مسئول عما فى هذا الكون من خير ومن شر مسئولية الصانع الخجل من صنعه أحيانا الراضى عن نفسه فى معظم الأحيان. إنه فى كتابه هذا يتحدث عن الأرباب الثلاثة التى تحكم طبيعة البشر وما بينهم من صراع للاستيلاء على مقوده، ولكنك تحس أن الشاعر هو الإله الأعظم المختفى وراء أربابه الثلاثة. الشاعر هو الفنان المتألّه، وحتى ألوهيته ليست من خلقه وابتكاره، ولكنها صدى وظل للألوهية المسيحية، وكأنما الشاعر يريد بها أن يصنع من شعره وحكمته قصيدة كبرى يعارض بها قصيدة ذلك الإله، وهو بالضبط ماكان يضايقنى كلما قرأت جبران. إنك لاترتاح إلى قرب الآلهة كثيرا إذا كنت إنسانا مثلى، خاصة وأنت تعلم وتدرك تماما أنه ليس إلها حقيقيا بقدر ما هو آدمى مثلك. كل الفرق أنه يدّعى الألوهية ويتألّه، ولولا أنه شاعر عظيم لضاقت نفسك به ضيقها بكل ادعاء»..

يوسف إدريس

«... الظاهرة التى نقف عندها هى اختيار الدكتور ثروت عكاشة للطريق الصعب فى عالم الثقافة. إنه يرتفع عن ضجيج الحياة ويختار عالمه الفنى الحالم، ويعيش مع موسيقى ڤاجنر وأدب برناردشو وشعر جبران، ويحدد مسئوليته فى ترجمة هذه الكتب بأسلوب يرتفع من دقته وروعته إلى مستوى التأليف ... ويتم ذلك فى ثقة وهدوء بعيدا عن صخب المثقفين..»

أحمد حمروش

«لقد آب الغريب النازح إلى وطنه الحبيب، عادت ذخيرة من أنفس ذخائر العرب إليهم. ولئن كرّم المكرمون ثروت عكاشة من أجل هذه الترجمة المشرقة الجميلة التى دلّت على براعة وعبقرية وعلو كعب فإنى أحيّيه على ما أثرى به اللغة العربية بهذا النقل، وعلى ما يسّر لذلك الغريب النازح من العودة إلى أهله وذويه».

العوضى الوكيل

«مسخ الكائنات»

وأخيرا ظهرت ترجمة «الميتامورفوز» لأوڤيد العظيم (٤٣ ق.م - ١٨ م) بقلم الدكتور ثروت عكاشة. هذه الشوامخ القليلة في اعتقادي سوف تبقى في ذاكرة الأجيال القادمة ولأمد طويل. فترجمة «الكوميديا الإلهية» كانت اقتحاما خطيرا، وترجمة «الإنيادة» كانت اقتحاما خطيرا. وترجمة «الميتامورفوز» كانت اقتحاما خطيرا. ثلاثة اقتحامات خطيرة في عالم الترجمة كل منها أشقّ من صاحبه، ومن أجل هذه المشقّة، ومن أجل هذا الشموخ سوف تبقى هذه الأعمال القليلة في ذاكرة الأجيال القادمة.

د. لويس عوض

لابد لكل قارىء مثقّف أن يمرّ بعينيه أياماً على واحد من هذه الأعمال الكبرى، لأنه سوف يجد صداها في كل الآداب العالمية القديمة والحديثة. ولابد أن د. ثروت عكاشة يجد لذّته في أن يتحدّى الأعمال الأدبية والفنية العسيرة. ومن هذه اللذّة يتكون إقباله على الأعمال الأدبية البعيدة عن تناول المثقّفين. هذه موسوعة العذاب

الإغريقي أُحكمت ترجمتها وصياغتها وقُدّمت بكل إخلاص إلى المكتبة العربية.

أنيس منصور

لقد ظل هذا العمل الكبير الذى يعتبر من شوامخ الأدب القديم ألفين من الأعوام دون أن تقْدم الأقلام العربية على ترجمته إلى لغة الضاد، حتى ظهر هذا الكتاب المترجم الأنيق ليملأ هذا الفراغ. لقد أقبل الدكتور ثروت عكاشة على هذا الجهد الشاق حباً وعشقاً لمادته وإيماناً بأهميته للاكتمال والنضج الثقافي، مضيفاً إلى معطياته الثقافية السابقة هذا العمل الجاد والممتع والمفيد.

حسين بيكار

إن بلادنا بحاجة إلى مزيد من الأصول الكبرى للفكر والفن، وهي بحاجة إلى المؤسسات الثقافية الكبرى، وينبغى أن نستقبل الأعمال الكبيرة مثل «مسخ الكائنات» بالحب والتقدير، ومرحبا بأوڤيد إمام العاشقين في المكتبة العربية مترجَماً مثل هذه الترجمة الأمينة الجميلة. إن مثل هذا العمل الكبير الذى يقدّمه إلينا الدكتور ثروت عكاشة يحمل معه دليلاً جديداً على ما يملكه من طموح ثقافي بالغ السمو في محاولة خلق اتصال «كهربائي» بين الثقافة العربية والثقافة العالمية حتى تتوهّج ثقافتنا بنور العصر وتتخلّص من غبار التخلّف الفكري. هو أحد الكتب الأساسية في الأدب العالمي، ومن الخطأ والتقصير أن تخلو المكتبة العربية من هذا الأثر الفني والفكري المهم.

رجاء النقاش

لابد أن يغبط المرء الدكتور ثروت عكاشة ويحسده أيضاً على هذا الإنتاج المتلاحق الفيّاض. وترجمة أوڤيد بهذه الأمانة والعناية والعذوبة نموذج للترجمة التى ليست نقلاً ولكن خلقاً.

محمد عودة

«فن الهوى»

بأسلوب نابض بالرقة والسخرية والدهشة ينقل د. ثروت عكاشة إلى قراء العربية كتاب «فن الهوى» بعد ألفى عام من صدوره للشاعر الروماني أوڤيد الذى صاغ فيه قطعة فريدة من تاريخ روما وحضارتها وتقاليدها، حين خرج على مواضعات النفاق الاجتماعي وطرح أقنعة الحياء الزائف، وتسلّل إلى خلوات العشّاق الذين يتقلّبون على أرائك المتعة في عصر روما الذهبي. وأخذ يرصد خطى العشاق في دروب الهوى، ويتتبع أحابيلهم ومناوراتهم ولفتات دلالهم وصدودهم ووصالهم، ثم يكسو كل ذلك بأوشحة أسطورية، ويقدّمه على شكل وصايا تثبّت عزم العاشق المتردّد وتهيج حماسة المغرم الخجول، وكأنما آمن أن رسالته أن يحيل الدنيا كلها إلى عالم من العشّاق.

وفي ظلال هذا العالم المسحور تحمل القارئ أجنحة عبارات مترجم متمكّن، وفّق إلى جلاء مرح الكاتب ودهائه وغزارة ثقافته وروعة تشبيهاته وخفّة ظلّه وذكاء إيحاءاته، فما يكاد المرء ينتهي من قراءة الكتاب حتى يولد في نفسه حنين جارف لإعادة قراءته من جديد.

يوسف السباعى

لاشك أن د. ثروت عكاشة قد بذل جهدا غير عادى في ترجمة هذا الكتاب حرصا منه على أن تكون الترجمة أمينة وعلى أن تكون مصحوبة بتعليقات وشروح علمية دقيقة تجعلها

ميسورة أمام القارئ العربي، وعلى أن تكون الترجمة أخيراً صورة من الأصل بما فيه من عذوبة وشفافية وجمال فنى رائع. وقد حقّق المترجم كل هذه الأهداف، فجاء الكتاب إضافة حقيقية إلى المكتبة العربية. والذين ينظرون إلى مثل هذه الأعمال الفكرية والفنية الكبيرة نظرة نقد واستهانة، ويرون أنها ليست سوى لون من الترف الفكري الذى لا فائدة منه، هؤلاء هم الذين يريدون للفكر العربي أن يكون محصورا في آفاق ضيقة محدودة سهلة وأن يكون بعيدا عن المنابع الرئيسية الكبرى للفكر العالمي.

رجاء النقاش

«مذكراتى في السياسة والثقافة»

الدكتور ثروت عكاشة رجل له صوت وضوء، أما الصوت فتسمعه في «الكونسيرڤاتوار» و «فرقة الموسيقى العربية» و«الأوركسترا السيمفوني»، وفي غير ذلك من المؤسسات الرفيعة التى أنشأها بل أنجبها هذا الرجل، وسوف تبقى ما بقيت مصر. أما الضوء فنحن نراه كل مساء مع آثارنا التى عاشت في الظلام آلافا من الليالي بعد آلاف، حتى جاءها ثروت عكاشة بالنور فأصبحت هذه الآثار مشرقة على الدوام، لا يغيب عنها الضوء في ليل أو نهار.

كلّنا نعرفه. كلُّ مَنْ قرأ كتابا جميلا في جيلنا أو سمع لحنا ممتعا أو شاهد رقصة رفيعة من رقصات الباليه، أو دخل أحد معارض الفنون أو وقف أمام معابد أبى سمبل فوجدها حيّة وناضرة كما كانت منذ آلاف السنين، بعد أن خرجت هذه المعابد معجزة علمية حضارية من الماء الفائض والهادر من السد العالى، وبعد أن كادت هذه المعابد الخالدة تغرق إلى الأبد، وتصبح أثرا في الذاكرة بعد أن كانت جبلا راسخا فوق الأرض. وكل من شاهد فيلما يرتفع بالسينما في مصر إلى مستوى العصر، وكل من شاهد مسرحية، ممثلوها ومخرجوها من أصحاب المواهب الذين تخرّجوا فى معاهد العلم الرفيعة. كل هؤلاء يعرفون ثروت عكاشة لأنه هو الذى صنع التربة الثقافية الجديدة، وأتى لها بالطمى والبذور الصالحة، ورعاها بالجهد الدائب والحزم العظيم، إيمانا منه ويقينا بأن أى تغيير لا قيمة له إذا لم يكن للوطن عقل مثقف وذوق جميل.

ثروت عكاشة هو بطل الثورة الثقافية الشاملة في مصر، ففى وسط صعوبات ومنغّصات كثيرة استطاع أن يحقّق هذه الثورة على مدى ثماني سنوات تولّى فيها أمور الثقافة. فقامت على يديه مؤسسات كبرى أهمها أكاديمية الفنون التى قدّمت لنا أجيالا من الفنانين الدارسين المتعلمين، الذين خرجوا من بين سائر طبقات الشعب. ولن يستطيع أحد أن يهدم هذا الجيل أو يقضى على دوره إلا إذا استطاع أن يهدم الأهرام أو يسدّ مجرى النيل بالصخر والتراب.

وهذه مذكرات ثروت عكاشة يقدّمها إلينا وهو فى قمة نضجه واكتمال تجربته، ولا نبالغ إذا قلنا إنها ملحمة بكل معنى الكلمة، فيها ما فى الملحمة من اتساع وعمق وتنوّع وجلال، وهى مذكرات تحمل وجهة نظر جديدة ومتميّزة في أحداث كبرى عشناها ولم نفهمها بوضوح ودقة حتى الآن. مئات الصفحات في هذه المذكرات نقرأها بل ونلتهمها في سرعة وسهولة من شدّة ما توافر لها من الصدق والجمال والمعلومات الجديدة المذهلة.

ليس لهذه المذكرات أو هذه الملحمة الكبرى مثيل بين المذكرات التى ظهرت في ٣٥ سنة تمتد من ١٩٥٢ إلى ١٩٨٧، لأنها لم تتوقف عند الأشخاص والأحداث المادية فقط، بل سجّلت

كفاحنا من أجل ترقية الروح وتنقية الذوق من شوائب الماضى وتحويل الفكر والفن إلى ضرورة ولقمة خبز في حياة كل مواطن فوق أرض مصر.

قرأت هذه المذكرات وقلبي ينبض بالدفء والفرح مع كل ما أطالعه من صور ومعارك وشخصيات، وعلى كثير من الصفحات سالت دموعي، لأن معارك الجهاد الثقافي والروحي التى يرويها صاحبها كانت في خطورة معارك السلاح. وسوف تثير هذه المذكرات عاصفة من ردود الفعل المختلفة، ولكن أحدا من الذين يتفقون معها أو يختلفون حولها لن يستطيع أن ينكر عليها الصدق والأصالة والجمال والأمانة وغزارة ما تكشفه من حقائق ووثائق. والحديث يطول عن هذه المذكرات وصاحبها، ولكن لابد من السكوت عن أى كلام مباح لنسمع ثروت عكاشة نفسه في مذكراته أو ملحمته الفريدة وسيمفونيته الفذة.

والحقيقة أن مذكرات ثروت عكاشة تستحق بما فيها من قيمة وما أثير حولها من جدل أن نقول عنها إنها كتاب عام ١٩٨٨ بدون أى منافسة – حتى الآن – من الكتب الأخرى التى صدرت هذا العام. وذلك لما تحقق لهذه المذكرات من عناصر متميّزة، من صدق وصراحة وعدم تردّد أو تهيّب في إعلان وجهة نظر صاحبها في سائر المواقف والشخصيات. ثم يأتى بعد ذلك عنصر حاسم أعطى لهذه المذكرات قيمتها العالية الرفيعة، فقد كتب د. عكاشة مذكراته بأسلوب جميل بالغ العذوبة، وعرض أفكاره بروح فنية مشتعلة بالعواطف والمشاعر والمعاناة النفسية الصادقة، فجاءت المذكرات عملا فنيا إلى جانب ما توافر لها من روح البحث والموضوعية.

ومن الاعتراضات النقدية على مذكرات ثروت عكاشة ما كتبه الكاتب الكبير الدكتور عبد العظيم أنيس من أن ثروت عكاشة رجل «غير جماهيرى» وأن هذه الصفة فيه كان لها تأثيرها الكبير على رؤيته السياسية والثقافية، وأنا هنا أختلف مع الدكتور عبد العظيم أنيس في تحديد معنى «الجماهيرية». إن الجماهيرية كما أتصورها ليست هى مجرد الاختلاط الدائم والحياة المستمرة بين الأعداد الكبيرة من الناس، والاشتراك في المؤتمرات الواسعة التى تضم مجموعات كبيرة من البشر، فهذه جماهيرية شكلية لاتفيد الوطن كثيرا، وإنما الجماهيرية الحقيقية هى الإيمان بالمبادئ والأفكار التى تخدم الجماهير وتؤثر على مصالحها تأثيراً نافعاً، ومن خلال هذا المعنى الأخير أعتقد أن ثروت عكاشة كان «جماهيريا» بكل ما تعنيه هذه الصفة من المعانى الجوهرية، لأنه انتمى إلى المبادئ التى تنفع الجماهير وسهر على هذه المبادئ وحرص على أن يجعل من هذه المبادئ مصباحا ينير طريقه في العمل الثقافى.

والحقيقة إنه استطاع أن يقدّم ملامح واضحة وسليمة للمشروع الثقافي الوطني فى ظل ثورة ٢٣ يوليو، وبهذا الأساس العلمى خرجت الحركة الثقافية من الارتجال والمصادفة وإتاحة المجال أمام المغامرين الذين كانوا يدخلون ميادين الثقافة بغير علم ولا فهم صحيح.

وقد استطاعت جهود ثروت عكاشة أن تبرز «عالمية المسألة الثقافية في مصر» وخاصة في مجال الآثار، ولقد كشف في مذكراته عن المعارك الكبرى التى خاضها من أجل تحقيق إنجازاته، فيكفي أن نقول إنها قيمة تاريخية حاسمة وثابتة ولايستطيع الآن أن يغيّرها أحد أو تقضي عليها قوة معادية، فلا أحد يستطيع أن يمسّ آثار النوبة التى كُتبت لها حياة جديدة، ونجت من الطوفان وأوت إلى قمة جبل يعصمها من الغرق، وتم ذلك على يد

ثورة ٢٣ يوليو و«نُوحها» الثقافي ثروت عكاشة. ولا أحد يستطيع الآن أن يمنع نجوم الإخراج السينمائي والمسرحي، ونجوم التمثيل والغناء ورقص الباليه والرقص الشعبي من خريجي المعاهد، لا أحد يستطيع أن يمنع هؤلاء من المقام الذى أصبحوا يحتلونه بالفعل، وهو مكان الصدارة الفنية والثقافية.

إن المشروع الثقافي الذى يقدمه ثروت عكاشة في مذكراته ويشرح الظروف الصعبة القاسية التى أحاطت بهذا المشروع هو نفسه المشروع الذى ينبغي أن يكون مشروعا لحاضرنا ومستقبلنا، فالمبادئ التى قام على أساسها هى القادرة على الخروج بثقافتنا من أزمتها الراهنة والانطلاق بها إلى آفاق واسعة من التأثير العميق على الحياة والناس في بلادنا.

رجاء النقاش

من الصعب بل من الظلم تجاهل مذكراته تلك، وأصعب من ذلك الكتابة عنها في مساحة محدودة، غير أن أصعب الصعوبات كتابة هذه المذكرات بذلك الإسهاب الممتع وبهذه الدقة البليغة والعمق الناصع والإخلاص الحميم والجهد الوافر والذاكرة الحديدية الحريرية. وكأن الرجل صاحب المذكرات ينادي في كل سطر «هاؤم اقرأوا كتابيه»، فلا تحسّ - رغم كل ما يبعث على الاعتزاز بظاهره وباطنه - بنبرات غرور أو تعالٍ وإنما براحة نفسية، ومع استطراداته وتفصيلاته وحواراته في أخصب سنوات عمره، لا يكاد يترك شاردة ولا واردة، فأنت لاتشعر بأى تعمّل أو ملل، وإنما تلمس أمانته وصدقه وتتجاوب مع حرارته، حتى لكأن المؤلف والكتاب والقارئ قد توحّدوا ولا نقول تعايشوا فحسب.

ومما يحمد للمؤلف أنه لم يكفّ عن التنويه والإشادة بفضل أساتذته وسابقيه وزملائه ومساعديه، يكتب عنهم ويبرز صورهم بروح مفعمة بالتقدير... بل أخاله نقل إلينا عدوى حبه وإعجابه بشخصيات أجنبية من علماء وأدباء وفنانين وموسيقيين. ألم أقل إن المؤلف والكتاب والقارئ قد التحموا في نسيج واحد. والحق إننى كنت ألهث وراء عكاشة وهو يروى مواقفه وتحركاته في أوروبا... كيف... كيف... كيف...

والرجل ومذكراته مفتونان بسخاء الطبيعة وعبق التاريخ وفنون الإنسان ... ومن هنا فإن «استراحاته» في كتابه حين يصف نفائس باريس وروما وفلورنسا بعيداً عن السياسة هى من أبهى فصول الكتاب، إرهاف حسّ ولقطات عين وكلمات أشبه بالوله والتهجد، فقد انبسطت الجماليات داخل مشاعره وناظريه وتعبيراته... ولقد أرى أن القارئ وهو يغوص ويسبح معه يكاد يمنحه «الدكتوراه الفخرية» في الإرشاد السياحي والفني.

والقارئ لفصول مذكرات ثروت عكاشة في حقبته العسكرية يخرج بانطباع أنه كان من أصلح الضباط لمنصب وزير الدفاع، وفي حقبته الدبلوماسية ملحقا عسكريا وسفيرا باتصالاته ومباحثاته في فرنسا وإيطاليا وغيرهما يدرك صلاحيته التامة لتولّي وزارة الخارجية. على أنه من خلال تركيبة ثروت عكاشة التى يفصح عنها في سطور الكتاب كله، وفي اغترافه الحر للمعرفة والحضارة الغربية والعالمية، وفي تحصيله الجاد ووصفه الشائق لمرحلة إعداد ومناقشة رسالته في الدكتوراه، ثم في شمول وثاقب رؤيته للثقافة إيمانا وتخطيطا وتنفيذا بالمشروعات المستحدثة الراقية التى اضطلع بها.... يوقن المرء أن واحدا من أصوب قرارات عبد الناصر كان اختيار ثروت عكاشة وزيرا للثقافة.

مصطفى بهجت بدوى

في رأيي أن «مذكراتي في السياسة والثقافة» كتاب ينبغي أن يدرسه كل وزير يتولى وزارة الثقافة، ليس فقط لأن هذا الكتاب يمثّل برنامج العمل الثقافي الذى تحتاج إليه البلاد في هذه المرحلة من تطورها، ولكن لأن التجربة الثقافية التى خاضها د. ثروت عكاشة توضّح لنا بعض هذه المعوّقات في طريق المسيرة الثقافية الراقية.

وهو كتاب مهم لسببين:

أولهما: أن نصفه ينتمي إلى تلك الطائفة من المذكرات السياسية ومثيلاتها التى انهمرت علينا غزارا بعد أن انطوت آخر صفحة في حياة عبد الناصر وقام بتدوينها عديد من رجالات ثورة ١٩٥٢ . فهي بمثابة شهادات أمام محكمة التاريخ، فهو يصوّر لنا دوره كضابط في القوات المسلحة في حركة الضباط الأحرار، وعلاقته بجمال عبد الناصر وزملائه من أعضاء مجلس قيادة الثورة، كما يصف لنا دوره وأدوار بعض زملائه في ليلة ٢٣ يوليو وكيف كان إبعاده إلى سويسرا ثم باريس بعد عام من قيام الثورة بسبب ما شجر من خلاف بينه وبين زملائه من الثوار. ثم موقفه من أزمة مارس ١٩٥٤ ، ويصف لنا صورة مفصّلة لاتجاهات ساسة فرنسا إزاء مصر أيام تأميم القناة والعدوان الثلاثي وحرب تحرير الجزائر وتجربته السياسية والعسكرية أيام أن كان ملحقا عسكريا بباريس ثم سفيرا بروما. كل هذا مجدول مع نموه الفني والفكري والثقافي بين متاحف أوروبا ومعارضها وأوبراتها وقاعات الكونسير فيها، ثم هو يصف لنا دوره الغريب بعد النكسة وصراع الديناصورات كما كانوا يسمُّونه بين عبد الناصر وعبد الحكيم عامر، ثم علاقته المتنافرة مع الرئيس السادات ومع خصوم الرئيس السادات مما أدى به إلى الانزواء عن المناصب العامة.

ثانيهما : هو الجانب الثقافي بوصفه أشمل سجل ثقافي حتى الآن لثورة ١٩٥٢ عبر عشرين عاما، وربما أوضح طرح للمشكلات الثقافية التى اعترضت طريق الثورة، ومن هذه المعوّقات التى انتصر عليها ثروت عكاشة مؤقتا قضية اختلاط مفهوم رسالة الفن في أذهان بعض الناس: أهي تسلية الناس أم تثقيف الناس؟ وطبيعة الفن: أهو سلعة أم خدمة؟ أقول إنه انتصر لأنه استطاع بعد سنوات من التفاني في إرساء قواعد الفن الجاد أن يكسب جمهوراً عريضا للفنون الراقية في المسرح والموسيقى والرقص والتشكيل والسينما. ولكن حركة المجتمع المصرى منذ الانفتاح الاقتصادى نقلت القوة الاقتصادية إلى الطبقات الجاهلة والطبقات الساذجة التى تعيش على الأفكار الجاهزة، وإلى الطبقات التى تعيش على غرائزها ولغرائزها، وأفقرت الدولة، فحسمت الأمر لصالح فنون التسلية من جهة وإلى ثقافة الوعظ والإرشاد من جهة أخرى. ومع ذلك فالصورة ليست قاتمة إلى هذا الحد فأبناء مدرسة ثروت عكاشة في الثقافة تغلغلوا في مختلف أجهزة الإعلام ولاسيما التليفزيون والإذاعة، وأنا أراهم في كل أرض جديدة يكسبونها لبرامج الموسيقى الكلاسيكية والأوبرالية والباليه والفنون التشكيلية وللأفلام التسجيلية والمسلسلات الجادة التى أوشكت أن تحل محل المسرح الجاد، وتعوّضنا عن فقدانه.

والكتاب فيه وصف تفصيلى لمبادرات د. ثروت، أو لاستجاباته لتحقيق هذه الإنجازات ولتأهيل الفن الراقي على أرض مصر، وهو يعطي لكل ذى حق حقه في الاعتراف بفضل معاونيه من صفوة المثقفين. أما أنا فأحب أن أضع في رأس القائمة الدكتور ثروت عكاشة نفسه بوصفه العقل المستنير والنفس الحسّاسة والطاقة الضخمة التى لولاها لما استجد أو نما كل هذا الغرس الثقافي الراقي في عهد ثورة ١٩٥٢ ، فأكثر ما

كان يجري في وزارته كان من مبادراته الخاصة وثمرة لصلاته الشخصية بأنضج العقول وأرقى الأذواق. وحسبي أن أقول إن تاريخ مصر الثقافي سوف يذكر عنه أنه حاول من موقع السلطة المركزية أن يستكمل مسيرة الخديو إسماعيل، ويكفيه مجدا أنه كما قال رينيه ماهيه رئيس اليونسكو قد استنفر العالم لإنقاذ آثار النوبة، ولم يطمئن له بال حتى أنقذ معابدها في ملحمة الصخور والمياه.

د. لويس عوض

أعترف أننى قرأت مذكرات الدكتور ثروت عكاشة مرتين، المرة الأولى لأنني شغفت بهذه السيرة الذاتية التى تجمع بين السرد المشوّق لأحداث عامة أثّرت في مجرى حياة كل مواطن مصرى وبين التسجيل المؤثر لنمو حساسية ثقافية مستنيرة ازدهرت على مرّ السنين بجهود ذاتية حتى أثمرت ما أثمرته في الحركة الثقافية التى ترعرعت في العقد السابع من قرننا هذا، ونحن الآن نجنى منها ثماراً حتى يومنا هذا. وإن أنسى لن أنسى أن ديناميكية حياته تلك لم تتوقف دقيقة واحدة، فقد اتصلت المراحل المختلفة لها بسلسلة من المواقف والضرورات السياسية التى شكّلت الضابط الثوري، والمفاوض الدبلوماسي، والذوّاقة، والوزير صاحب نظرية قومية إنسانية في السياسة الثقافية، والكاتب النابه في نواحٍ شتى من تاريخ الفنون، إذ كنت قد شرفت بالعمل إلى جوار د.ثروت عكاشة أثناء تولّيه لوزارة الثقافة للمرة الثانية واستطعت أن ألمس عن قرب مدى إيجابيته في تطبيق سياسة ثقافية كانت وليدة تجاربه ومطالعاته وعزيمته القوية وقدراته الابتكارية وحماسه المتدّفق وبعد نظره.

إن الدافع الذى جعل اليونسكو تتحمّس لانتخاب ثروت عكاشة في مجلسها التنفيذي ثم منحه دون غيره نوطها الفضي فالذهبي هو دوره الرائد في الحفاظ على تراث الإنسانية من ناحية، ودوره الطليعي الصادق في النشر الديمقراطى العادل للعمل الثقافي من ناحية أخرى.

ولو أراد قارئ في ظل المستقبل البعيد أو القريب أن يقرأ كتابا واحدا عن مصر الثورة – بكل ما فيها من تقلّبات حضارية وسياسية وطبقية وثقافية – لكانت مذكرات ثروت عكاشة خير مثال لذلك.

د. مجدى وهبه

أفضل ما قرأت هذا العام كتاب «مذكراتي في السياسة والثقافة» للدكتور ثروت عكاشة، لأنها تمثّل الكتابة الموضوعية لأحد ضباط حركة يوليو. لقد كان فى منتهى الصدق مع النفس، وأعفانا من أساليب الادّعاء والغرور وتكذيب التاريخ التى قرأناها في كتب سابقة.

يوسف جوهر

قرأت بشغف وإعجاب كتاب «مذكراتى في السياسة والثقافة» وخاصة ما جاء به عن تراثنا الحضارى وخطوات إنقاذ آثار بلاد النوبة، الذى اعتبره الجميع أعظم إنجاز ثقافى عالمي في التاريخ، والذى أعدُّه فخراً لنا جميعا، وهو الحلم الذى تراءى للدكتور ثروت عكاشة، فكانت مبادرته الشخصية الجريئة حين وفّق في إشراك العالم معنا وعلى رأسه منظمة اليونسكو في تحقيقه. وبكفاحه الدؤوب وإيمانه الذى لايتزعزع بما في الإنسانية من كرم ينبعث دوما مع القضايا النبيلة نجح في تحويل حلمه إلى حقيقة ناصعة تم معها إنقاذ تراث إنساني خالد كان بكل المقاييس على وشك الاندثار تماما.

وقد لمست حرص الكاتب الزائد على الأمانة في السرد، والصدق في الرواية، والدقة في التسجيل، والإصرار الدائم على عرض الأحداث في تسلسل منطقي خال من التزويق أو التنميق، والإشادة بكل من ساهم أو شارك في إنجاز حملة إنقاذ آثار النوبة من المصريين وغير المصريين. ويسعدني أن أؤكد، كأثري كان مسئولاً وكجندى ساهم وعاصر ذلك المشروع المنعدم النظير، عظيم تقديرى لتلك الأمانة العلمية والدقة التاريخية والحسّ الفنى المرهف والوعى التام بتراث الأجداد، وهى النواحى التى بدت بوضوح تام عند معالجة قضايا مصر الأثرية فى ذلك الكتاب القيم.

د. جمال مختار

إن هذه المذكرات للدكتور ثروت عكاشة هى عمل موسوعي بكل المقاييس، ومهما كانت ملاحظاتي هنا أو هناك على بعض ما جاء فيها، فلا شك أن الدكتور عكاشة جدير بكل تهنئة على هذه الملحمة التى تسجّل كفاح المخلصين من أبناء مصر من أجل تهذيب الروح وتنقية الفكر والذوق من شوائب التخلّف، وتحويل الفكرة والفن إلى سلاح في يد المثقفين وكسرة خبز الملايين من المواطنين على أرض هذا الوطن.

وأبادر فأقول منذ البداية إن ما صنعه ثروت عكاشة في ميدان الثقافة خلال ثماني سنوات من العمل وزيراً للثقافة هو أعظم من أن ينكره عاقل حتى وإن كان من ألدّ خصومه. ويكفيه فخراً أنه على يديه قامت مؤسسات كبرى، وأنه استطاع إنقاذ جزء أساسى من تراثنا القومى مثل معابد أبى سمبل بمعجزة علمية حضارية. ولايستطيع منصف أن يتنكر للنهضة المسرحية التى جرت على يديه في الستينات... ولا للدور الذى لعبته الثقافة الجماهيرية في عهده... وتزداد أهمية إنجازات الدكتور ثروت عكاشة في وزارته الثانية عندما نعرف أنها كانت فترة تقتير مالى، وأنه استلم العديد من مؤسسات الوزارة في سبتمبر ١٩٦٦ وهى من الناحية التنظيمية والمالية في حالة يرثى لها...

ولقد ساهمت مجموعة من العوامل في نجاح عكاشة في ميدان الثقافة بهذا الشكل الذى يلفت الأنظار، وفي مقدمة هذه العوامل أنه مثقف من النوع النادر بين العسكريين، انفتح على الثقافة الغربية الرفيعة منذ شبابه المبكر وإيمانه الذى لايتزحزح بالكيف لا بالكم في ميدان الثقافة، كما ساعد على ذلك دون شك طبيعة العلاقة بينه وبين الزعيم جمال عبد الناصر، الأمر الذى سهّل له حل مشكلات كثيرة يعجز الوزراء الآخرون عن حلّها، فضلاً عن قدرته الخارقة على العمل المستمر في جلَد، وهو ما يعجز الكثيرون عنه.

د. عبد العظيم أنيس

قد يكون أفضل ما قرأت هذا العام كتاب ثروت عكاشة: مذكراتى في السياسة والثقافة، فهو في مولد المذكّرات المنصوب منذ رحيل جمال عبد الناصر أول كتاب لا يدّعى صاحبه البطولة، ولا يروى من الأحداث إلا ما شهد بنفسه، ولا يقول «سمعت فلان أو سمعت علان». وهو أيضاً أول كتاب لايتكلم صاحبه فيه إلا فيما يفهم، ولا يزعجنا بآرائه في الخطط العسكرية (مع أنه رجل عسكرى) في حرب اليمن، وإنما يتكلم في حرب الثقافة، وفي الصراع ما بين المسرح والتليفزيون، وفي ملحمة إنقاذ المعابد في النوبة. هو تاريخ صادق لتجربة الثقافة المصرية الموجّهة منذ ثورة يوليو. تاريخ أمين على الوقائع والحقائق، وصاحبه لا يركب حصانا وهميّا أو يرفع سيفا خشبيا أو يزعم أنه عنترة أو أبو زيد الهلالي. إنه في حقيقة الأمر ملحمته.

ولو كنت وزيرا للتربية والتعليم لقررت هذه الملحمة على تلاميذ المدارس، لكى يعرف التلاميذ أن في هذا العالم شيئا اسمه قضايا الثقافة، ولكى يفهموا إلى أى حد تتأثر هذه القضايا بتقلّبات السياسة، ولكى يتدرّبوا على مناقشة ما يقرأون ويميزوا بين الصواب والخطأ.

صلاح حافظ

إذا كانت «شهادات الزور» قد كثُرت في هذا العصر فمازال هناك من يقول كلمته بصدق وأمانة. وآخر الشهود المحترمين كان ثروت عكاشة صاحب مذكرات في السياسة التى فُرضت عليه والثقافة التى عشقها. وهو صاحب حياة حافلة بدأت ثائرا.... ولم تنته وزيراً.

محمد العزبى

تكاد هذه المذكرات تكون نسيجاً وحدها في أدب السيّر الذاتية، فهى تغزل في سياق متداخل ومتشابك الخيوط نسيجا جميلا بين الواقع والأرقام والوثائق والصور، وبين النصوص الأدبية والنقدية والأحاسيس والمشاعر والتأملات الذاتية لتصنع منه شراعا يبحر بين عوالم الثقافة المبهجة وبحور السياسة المتقلّبة، فتعيد - عبر ذكاء حاد في اختيار التفاصيل - ملامح جديدة من وجه يوليو الذى يبدو لمن شاهده وعاصره - في ضوء ما نعيش فيه الآن - أشبه بالوهم أو الحلم. لذلك لاتملك بعد أن تقرأ هذه المذكرات إلا أن تتحسّس وجه الزمن الذى نعيشه باحثا بين تجاعيده وهالاته السوداء عن وجه البنت الجميلة الرقيقة التى أحببتها منذ ٣٦ عاماً، ولابد أن كثيرين من المثقفين سيتوقفون طويلا أمام هذه التجربة الإنسانية والشفّافة في آن واحد، والتى يسردها صاحبها بتواضع يخلو من الابتذال، وثقة بالنفس تخلو من التعالي، وبصدق تلقائي ينفذ إلى القلب مباشرة.

صلاح عيسى

تعيد قراءة هذه الذكريات أمام عيوننا حقبة مثيرة من الإبداع الثقافي، بدءاً من إنقاذ آثار وادى النيل في مصر العليا إلى دراسة التقاليد الموسيقية للفلاح المصرى. إن إنجازات ثروت عكاشة تحقق التواصل بين مصر الخالدة وبين عالمنا المعاصر.

چاك بيرك

تصوّرتُ مصر الثقافة بلا صرح عظيم مثل أكاديمية الفنون بما تشعّه من موسيقى ومسرح وسينما وباليه. تصوّرت مصر الثقافة بدون الهيئة العامة للكتاب والكلمة المكتوبة تشترك في بناء الشخصية المصرية. تخيّلت مصر بلا جهاز له شرايين تغذّي مصرٍ كلها حتى عمق القرية مثل الثقافة الجماهيرية مزهرة من قصور الثقافة. تخيّلت مصر بلا نهضة في آثارها ابتداء من حماية الآثار حتى نقل معابد أبو سمبل ثم تواصلها حتى الآن. تخيّلت مصر بلا نهضة والسائح يغرقه الليل دون أن يلجأ إلى الصوت والضوء يحدّثانه عن تاريخنا. تخيّلت صغارنا بلا مسرح عرائس. تخيّلت مصر الثقافة منغلقة على نفسها دون أن يسافر سفيرها توت عنخ آمون إلى أمريكا ثم يطوف العالم محدّثا عنا. تخيّلت فناني مصر دون فكرة «التفرّغ» التى جعلتهم يقدّمون شلاّلات الإبداع التشكيلي منذ الخمسينات حتى الآن. تخيّلت كل هذا وأنا أقرأ «السِّفر العظيم» الذى سجّل فيه د.ثروت عكاشة مذكراته في السياسة والثقافة، والذى يعترف فيه بكل ما أوتى من صدق عظيم ورقى

في الفكر بأنه كان رافضا لمنصب «وزير الثقافة». ترى كيف كانت تكون الثقافة في بلادنا بلا هذه الشرايين. بغير هذا الكمال الذى أصرّ عليه وألحّ في تثبيته د. ثروت عكاشة. لقد استطاع الدكتور ثروت عكاشة في هذه المذكرات المهمة أن يعطى كل شخصية واكبها حقها من التفسير والتحليل بحياد عجيب أعتقد أنه توصّل إليه بارتفاع فوق مستوى الأحداث الساخنة وبنظرة عصفور متأمل من علٍ، غير آبه بما حدث سوى الآثار الحضارية لهذه الواقعة أو تلك. ساق إلينا أحداث هذه الفترة الخصبة والتى تحمّلت هذا التغيير سواء في أصحاب الثورة أو في تركيبة المجتمع. ومن حسن حظ القارئ المصرى أن الدكتور ثروت عكاشة بهذا الحس وهذه التركيبة المنفردة في تذوّق الفن والعطاء قد واكب هذا الشلال من الأحداث واستطاع توصيله لنا من خلال نسيج مكتوب بالغ الجاذبية والعمق.

وبعد أن أرسى قواعد التدفّق الثقافي وينابيعه في مصر أستطيع أن أتمثّل كلمات صلاح جاهين ولحن كمال الطويل وصوت عبد الحليم حافظ مترجمين أحلام د. ثروت عكاشة ونزلوا بها إلى الشارع المصرى في شطرة من أغنية لعبد الحليم «تماثيل رخام ع الترعة وأوبرا».

إن كتاب الدكتور ثروت عكاشة ضرورة ليس للمثقفين ولكن لكل من يريد أن يعرف العلاقة الجدلية بين الثقافة والسياسة.

نعم الباز

تجارب نصف قرن تناولها كتاب ضخم من جزءين، ينقلنا من معارك السياسة وصراعاتها المشبوبة إلى آيات الفن الرفيع، وخلال ذلك كله يتحدث عن الشهداء في وفاء عظيم، وفي الوقت ذاته تلمح بعض المرارة وأنت تسمعه يقول: «ما يكاد رهط من أصحاب المشاعر النبيلة يشعلون ثورة إنسانية حتى يقصيهم تيار الانتهازيين الجارف، فإذا هم ضحاياها».

نبيل زكى

إذا نحن طرحنا الثقافة والفكر والفن – وكم هو رائع وغزير في هذا الكتاب الجديد – أقول إذا نحن طرحنا هذا كله جانبا فإننا لانملك إلا أن نتوقف ونطيل التوقف عند «الإنصاف» وعند «الدقة» وعند «الأمانة» التى تطلّ علينا من خلال كل صفحة من صفحات الكتاب، بل ومن خلال كل سطر من سطوره.

حلمى سلام

لما كان المثقف الحقيقي لابد أن يكون أمينا حر التفكير فلم يكن في وسع ثروت عكاشة إلا أن يكون أمينا حرّ التفكير وهو يكتب مذكراته. ولأنه مثقف أساساً فإن مذكراته ليست مذكرات عادية، وهى ليست تماما كما أراد أن تكون – أي مجرد رواية لما شارك فيه أو جرى تحت سمعه وبصره – بل هى أكثر من ذلك، فهى تحوي فكره ورؤيته الفلسفية وتحليلاته الاجتماعية. وفيها يترك الحوادث التى يرويها ويحلّق بنا في آفاق الفكر أو يغوص بنا في ثقافاته المتنوعة التى تشمل الموسيقى الكلاسيكية والتصوير والفنون والشعر والمسرح، ومن هنا فمذكراته ليست رؤية للماضى فقط، وإنما هى رؤية للحاضر بنفس الدرجة.

د. عبد العظيم رمضان

وأخيرا كتب ثروت عكاشة مذكراته ضمّنها في ألف ومائتى صفحة، وما أطال، ليس فقط لأن الأسلوب متألق والأحداث مشوّقة والتحليل دقيق، وإنما لأن الحياة زاخرة مليئة وقادرة على

أن تهبنا آلاف الصفحات المليئة بالمعرفة والخبرة والتاريخ الصادق والصحيح. ما أطال ثروت عكاشة بل أوجز، فكم من حدث تمنّيت وأنا أقرأ أن أستمتع بالمزيد من التعرّف عليه، وكم من واقعة وردت عرَضاً تمنيّت لو توقّف السرد أمامها ببعض التفاصيل. وما إن تمسك بالكتاب حتى تتبين أن الرجل قد أوفى بوعده، وحتى تتبيّن الفارق بين رجل يقول الحقيقة، قالها في الماضي عندما كان قولها صعبا، ويقولها في الحاضر عندما يكون قولها رجولة. تتبين الفارق بين واحد من فرسان يوليو وبين هؤلاء الذين صفّقوا في الماضي، ثم صفّقوا بعد أن ذهب. ثم يصفّقون اليوم. نحن أمام جهد حقيقي، وأمام حقيقة غير زائفة لم يلعب فيها الهوى، ولم يطوّعها صاحبها كالبعض الذين يكتبون ليصوّروا أنفسهم فرسانا لكل فعل وسادة لكل قول، بينما الحقيقة غير ذلك. لكن صاحب هذا الكتاب الفريد يتقدم إلينا كما هو، وكما كان، ويقدّم لنا كماً مذهلا من المعرفة المتألقة وبأسلوب راق قادر على أن يجذبنا معه عبر ألف ومائتى صفحة. ونطلب المزيد.

د. رفعت السعيد

هناك قبل كل شيء متطلب بسيط للغاية، وهو أن التاريخ يجب أن يكون مسلّيا للغاية، ليس فقط لهؤلاء الذين يريدون لسبب خاص معرفة بعض الحقائق التاريخية، ولكن أيضاً لهؤلاء الذين يقرأون بنفس الروح التى يقرأون بها شعراً أو رواية جيدة. وهذا يعنى أن المؤرخ لابد أن يكون لديه شعور متعاطف تجاه الأحداث التى يقصّها والأشخاص الذين يرسمهم، وهذا ما فعله تماما د. ثروت عكاشة في مذكراته. فبها من الوثائق والصور والخطابات والتقارير ما لايترك في نفس القارئ أى شك في صدقها وأصالتها. والكتاب في الواقع تاريخ للثورة التى أحدثت تغييرا في الميزان السياسي بالمنطقة، وهو في الوقت نفسه تاريخ ذاتي. يعرّفنا بالأعمال العديدة التى كُلِّف بها سواء في تنظيم الثورة نفسه أو فيما بعد من وظائف متعددة. ويمتاز بميله إلى التفصيلات الدقيقة، فهو لا يكتب شيئاً عاما بل يعطى أدق الحقائق ولكن بدون ملل أو تكرار مما يجعل القارىء يكاد يلمس بيده خلفية الأحداث بل ويتنفس الهواء الذى أحاط بها.

د. مرسى سعد الدين

لست أعرف مذكرات ظلمت صاحبها مثل هذه المذكرات لأن أعمال ثروت عكاشة أكبر بكثير مما جاء فيها. ولكني لا أتكلم عن الكم وإنما عن هذا الرجل الذى عاش حياته مثقفا حتى وهو غارق في دهاليز العمل السياسى وكواليسه الخفيّة، لم يتخل عن نفسه كمثقف. إن مذكرات الرجل هى شهادة للتاريخ، ونحن بصراحة تنقصنا هذه الشهادة الثقافية عن المرحلة الناصرية.

د. غالى شكرى

كتاب يعدّ موسوعة سياسية وثقافية عن حياة مصر في أخصب فترة من تاريخها المعاصر. ولا غنى لأى إنسان يعمل بالسياسة أو له صلة ما بالثقافة من قراءة هذا الكتاب والاسترشاد به، فصاحبه الذى يصف لنا أحداثاً سياسية وثقافية بالغة الأهمية كان واحدا من صنّا ع هذه الأحداث، كما أنه يتميّز بالموضوعية والرصانة ورشاقة الأسلوب، حيث إن القلم بيده فرشاة ترسم لوحة توحي خطوطها وألوانها وظلال مفرداتها بنظرات ثاقبة تصل إلى بواطن الأمور وأسرار الأشياء والأحياء الماثلة أمامنا في هذه الصفحات. ولاننسى أن صاحب الكتاب له بصمة باقية في الثقافة

المصرية وله اطلاع واسع وعميق بفنون وآداب الأمم القديمة والحديثة، تشهد بذلك كتبه الموسوعية عن فنون مصر القديمة والإغريق والرومان والفن الإسلامي والقبطي والأوروبي، هذا إلى جانب مترجماته القيمة عن مختلف الآداب. وسيجد القارئ أن هذا الكتاب يضم بين ضفّتيه ومضات متفرقة من كل هذه الثمرات التى نضجت بفضل الخبرة الطويلة وبفضل التفاعل الدؤوب مع كل جديد ظهر في حياتنا حتى يومنا هذا.

وقد تذكّرت وأنا ألتهم صفحات هذا الكتاب «مذكرات» يوليوس قيصر صاحب أصفى أسلوب نثري في الأدب اللاتيني وكتاب «مستقبل الثقافة في مصر» لطه حسين الذى مازالت رؤاه تبصّرنا بالكثير من أوجه القصور في حياتنا التعليمية والثقافية.

د. أحمد عتمان

عندما فرغت من قراءة مذكرات ثروت عكاشة في السياسة والثقافة أحسست بضرورة أن نلتقى، على الرغم من أن مذكرات الرجل بدت وكأنه قد قال فيها كل ما لديه. لأن المذكرات كانت حياة كاملة عريضة ثرية متنوعة التجارب. فهو ضابط فارس وثائر، ورجل سفارة ثم دولة، وهو وزير ثقافة مصر لمرتين.

ويبدو أن ثروت عكاشة نموذج للرجال الذين احترفوا الإنجاز في حياتهم. لم يكن إنجازه الثقافي كوزير للثقافة بإمكانات ونفوذ المنصب وحده، بل كان الرجل على ثقافة حقيقية أضفت قيمة على ما قدّم لثقافة مصر. وعندما قرّر أن يخلو إلى نفسه بعيدا عن المناصب وأضوائها، إذ به يدفع للناس كل فترة بكتاب جديد في فرع من فروع الثقافة الجادة والفنون الراقية، واثقا من أنه سيظل دوما بإنجاز وزارته للثقافة حيّاً في ضمائر ونفوس مثقفي مصر وموهوبيها.

حازم هاشم

«فنون عصر النهضة»

ما أن تسلّمت كتاب د. ثروت عكاشة «فنون عصر النهضة» حتى انكببت عليه متفرّجا على الصور. وقضيت ثلاثة أيام بلياليها أغذّي نظرى الجائع بأعمال التصوير والنحت والعمارة. وازدادت متعتي ثراء وعمقا لأن بعض هذه الأعمال سبق أن رأيتها على الطبيعة منذ السبعينيات أى فترة طلب العلم في أوروبا. آنذاك كنت أقول لنفسي في حسرة: ومتى سيحظى أبناء وطني برؤية هذا الجمال؟

ثم طالعت المكتوب فوجدت أن الكلمة تضارع الصورة من حيث الجمال والرشاقة والدفء. وبمزيد من الاندماج صارت عيني تسمع تماثيل عصر النهضة تنبض بالحياة وتهدر بساحر القول عن آفاق الحرية والإبداع والانطلاق من الظلمات إلى النور. أما أذني فقد استقبلت الكلمات فرأت فيها كائنات عملاقة مثل دانتي وبترارك وبوكاشيو المبشّرين بفجر النهضة. وفي مخيلتي كان ثروت عكاشة يزاحم هؤلاء العمالقة ويقفز بين الحين والآخر أمام عينى وأذني بين السطور وفيما بين جدران العمائر.

نعم .. فالجهد الذى بذله ثروت عكاشة في الكتاب الذى بين أيدينا وفي سائر الموسوعة «العين تسمع والأذن ترى» وسائر أعماله الأخرى يضعه في مصاف روّاد النهضة المصرية والعربية. فالدرس الأول المستفاد من كتاب «فنون عصر النهضة» هو الجمال، فأن يخرج هذا الكتاب على هذا المستوى الرفيع من الدقة والإتقان في

الطباعة والتصميم ولاسيما في الأشكال الملونة، فإن هذا وحده يعدّ إنجازا بطوليا في ظل المعوّقات البيروقراطية المتسلّطة. فالمؤلف البطل بذل قصارى جهده ليقدم للناس «كتابا جميلا» بمعنى الكلمة، وهو مايشبه الإعلان الصريح والتعهد الأكيد بضرب كل ما هو قبيح في حياتنا. وكان الأحرى بأى مؤسسة قومية أن تتبنّى هذا المشروع لكى نضع من هذا الكتاب الضخم الفخم نسخة في كل مدرسة مصرية.

قامت النهضة الأوروبية – فيما يقول المحلّلون – على أسس رئيسية ثلاثة هى: الإصلاح الدينى – إحياء التراث الكلاسيكي – الثورة الصناعية. ونظرة واحدة إلى أى عمل فنى من عصر النهضة كفيلة باستخراج هذه المقوّمات الثلاثة، التى أيقظت أوروبا من سباتها العميق في العصور الوسطى. على أن هذه المقوّمات الثلاثة مرتبطة ببعضها البعض. فالإصلاح الديني كان يعني القضاء على عفن الكنيسة وصكوك الغفران والخزعبلات بالعودة إلى النصوص الأصلية للمسيحية. ومن ثم كان ذلك مرتبطا بإحياء التراث الإغريقي واللاتيني، الذى كانت الكنيسة قد حرّمته وجرّمته باعتباره وثنية كريهة. فهذان المقوّمان إذن مرتبطان ارتباطا عضويا ويمثّلان نهضة الروح. أما نهضة الجسد فتمثّلها الثورة الصناعية التى بدأت بالبخار، وشملت جميع مناحي التقدم التكنولوجى، وأدت الى الاكتشافات والاختراعات المتتالية. وما كان لهذا الجسد أن تدبّ فيه الحياة قبل نهضة الروح، فهى منبع الدفء والحركة والتقدم.

وتتجلّى قمة النهضة الروحية والفكرية في مقولة إراز موس عالم الكلاسيكيات حين قال «صل من أجلنا ياسقراط» **ora pro nobis Socrate**). فهو هنا يستنجد بالوثني سقراط لينقذ المسيحية من الانهيار.

وهذا ما نلمسه في فنون عصر النهضة التى في مجملها تقدم قراءة مبدعة للكون. فهم مثلا يصوّرون خلق العالم وانبثاق نور النهار من ظلمة الليل، ويرسمون مشاهد من الجنة والنار ويوم الدينونة وما إلى ذلك. وجنبا إلى جنب مع المسيح والعذراء تجد آلهة الأوليمبوس، وكذا الأفلاك والكواكب والشمس والقمر والأبراج. وفي سماء هذه الرسوم تطير الملائكة بأجنحة ويصاحبها إيروس (كيوبيد) إله الحب.

وهذه الفنون ماكانت لتزدهر بدون ازدهار الآداب والعلوم ولاسيما الهندسة والعمارة والرياضة والفلك والكيمياء.. إلخ. يكفى فقط أن نفكر فما يتطلبه بناء هذه العمائر من قصور وكنائس وأديرة، ويكفى فقط أن تعرف أن الطب والتشريح كانا ضرورين لكل مثّال ورسام يريد أن يصوّر جسم الإنسان أو الحيوان. أما العجائن اللونية التى استخدموها فهى ثمرة من ثمار البحث العلمى التجريبى.

نظرة واحدة للوحة أمبروزيو لورنزيتى (١٣٢٣ – ١٣٤٨) المعروفة باسم «الحكومة الصالحة والحكومة الطالحة» الموجودة بقصر البلدية في «سيينا» لكفيلة بإظهار فضل إيطاليا على سائر أوروبا. ففي ظل الحكومة الصالحة – كما تقول اللوحة صراحة – تزدهر الحياة والفنون من عمارة إلى رقص ومسرح وموسيقى. وفي ظل الحكومة الطالحة تكثر جرائم الاغتصاب والسرقة وما إلى ذلك. هذا كلام تنطق به لوحة تصويرية من القرن الرابع عشر!

وفى لوحة رافائيل (١٤٧٥ – ١٥٦٤) المسماة «مدرسة أثينا» نرى زرادشت وابن رشد. وقراءة هذه اللوحة تنمّ عن أن مبدعها وعصره كانا يؤمنان بوحدة الكون ووحدة التراث البشرى والعقائد الدينية. وهى رؤية أرقى بكثير من «الكوكبة» أو «العولمة» التى نسمع عنها هذه

الأيام والقائمة على مبدأ الهيمنة. هذا كتاب مؤسس، فالمكتبة العربية تفتقر إلى الدراسات الجادة حول عصر النهضة، ومن ثم لم نستوعب هذا العصر تماما مع أنه غاية في الأهمية بالنسبة لنا بوصفنا نسعى إلى بعث النهضة في أرضنا. ومن نافلة القول أنه كتاب لا سابق ولا نظير له عندنا. ولابد من أن تتزيّن به كل مكتبة ليمتع صاحبها به ناظريه، ليتحرك الفؤاد نحو الجمال والنهضة الحقيقية.

د. أحمد عتمان

مثقّف زيادة عن اللزوم

كثيرة وغزيرة الكتب والمطبوعات التى أتلقّاها، ولكم أرحّب بثمرات الأفكار والأبحاث والدراسات والمطابع، ولكم أحترمها وأعلم الجهد المبذول فيها، وأقدّر ما تسهم به في شقّ معالم الطريق والحضارة. وشتان بين ما أستطيع قراءته الآن، وما كنت أقرأه في سالف العصر والأوان. إذن فالكتب متتابعة أمامى أمضى أتصفّحها، وقد أقرأ البعض منها ثم يعذبني تأنيب الضمير، لأنها تحاصرني فوق طاقتي، فلا أعرض لها ولو حتى على الماشى. ومن المؤكد أن أنفس وأجمل وأرهف الكتب التى شرفت بها في الآونة الأخيرة الملحمة الفذّة للدكتور ثروت عكاشة «فنون عصر النهضة». ولا نظير لها في تاريخ المطبوعات العربية روعة وإتقانا إلى حد «الترف»، وتغلغلا بديعا في أعماق عصر النهضة وفنونه. والدكتور ثروت عكاشة ليس وزيرا سابقا للثقافة وراعيا لها فحسب، بل هو الثقافة الشاملة ذاتها. واعتدت أن أقول له إنه «مثقف زيادة عن اللزوم»، وإن المثقف العادى يكاد يشعر أمامه بما يشبه الذهول.. فرحماك ياثروت!

مصطفى بهجت بدوى

ثروت عكاشة وكنوز فن عصر النهضة

عندما يصدر للدكتور ثروت عكاشة كتاب، يتفتّح أمامنا باب في متحفه العظيم، يستقبلنا برؤية واستنارة للمزيد من المعرفة، وبجهد عاشق الفن، ومدمن الحضارة، وبأذنه الحسّاسة، التى ترى وعينه التى تسمع، يدهشنا ويبهرنا معا بجهده المتصل عبر السنوات حيث أقام متحفه العريق بالكلمة والصورة، يستكمله ويضيف إليه، ويسافر من أجل مادته وصوره إلى أطراف الأرض، وأعماق التاريخ. ويصبح هذا الرجل وحده مؤسسة كاملة تعمل من أجل الجمع بين الثقافة والفن، ويتبارى مع نفسه وزيراً للفن، بكل ما أنشأ من أكاديمية للفنون، تضمّ معاهد السينما والباليه والكونسرڤاتوار، وما حقّقه خلال الستينيات من ثقافة وفن. وضع (في كتبه) إلى جوار إخلاص الباحث، عاشق الثقافة التى اعتبرها حياته ودعانا إليها كنزا من الصفحات واللوحات والصور، في سلاسل تضافرت لتتسامى من خلالها، فوق أرض الواقع إلى حيث ميلاد الفن، وتطوره، ليحلّق بنا ونتجاوز ماديات الحياة. فثروت عكاشة لا يكتب ولايشرحِ، ولكن في حماسه المتدفّق ينقل إلينا دوما عدوى حبه العظيم، لنعشق معه ما يعشق، سواء كانت محبوبة أوڤيد، أو ملهمة جبران خليل جبران، أو لوحة الموناليزا لداڤنشى، أو منمنمة فارسية، أو لوحة جدارية أعيد ترميمها في قبو بعيد..

منذ أعوام سافر سندباد الفن يفتش بعدسة المعرفة عن روائع «الرينسانس».. كنوز فنون عصر النهضة.. والقارئ الذى ينبهر بكتاب د. ثروت عكاشة في فن [الرينسانس] ويعيش أعماق اللوحة والكلمة، والجهد المثير فى اكتشاف الكلمة المعبّرة عن روح العمل الفنى، وكأنها قطعة فسيفساء «موزاييك» توضع إلى جوار قطعة أخرى في تناغم بديع ليكتمل العزف اللونى،

يطلّ عليه العمل الفنى فيحتوى حواسه، ويغرقه في جمالياته العميقة. على هذا القارئ أن يدرك أن وراء العمل.. عاشقا آخر، يتسامى بما يقدّمه فوق الزمن والواقع، يكره القبح وينشد مثاليات بعينها يراها بقلبه، يصعد من أجلها إلى قمم جبال الأولمب، وتتهلّل أعماقه عندما يكشف الترميم الفني الممتد مع السنوات لمحة من نور أضاء ظلا فرضه زمن غاشم على شفتى ملاك في لوحة مرّ بها زائر فلم تلفت نظره.. بينما عاد د. ثروت إليها فرحا متهلّلا ينقلها إلينا سليمة.. كما غلبته نشوة المنقذ عندما أعاد للحضارة معبدىْ أبو سمبل وقد جنبّهما مصير الهلاك غرقا.. هو نفس الإنسان الرقيق، العاطفى، الباحث عن الحب مع أوڤيد.. الوزير الغاضب أمام إعلان ردئ، المحتضن لمومياء شادى عبد السلام نافضا غبار التجاهل عنها لتلمع في عيون العالم.. وهو يكشف نفسه بنفسه في اختياراته الأدبية والفنية.. وعندما قدّم «مولع بڤاجنر». لبرنارد شو.. كان يخلع جزءاً من قناع يختفي وراءه.. فهو يتحدث عن نفسه عندما يتحدث عن شو.. ويكشف عن منهجه في كراهية القبح واستحسان الموهبة.

وفى السقف الرائع، بمتحفه الجديد، عن فن «الرينسانس» يرفع عيوننا إلى أعلى .. يحلّق مع ملائكة «ميكلانجلو» و«چيوتو» و«بوتتشللى».. وننفذ من حدقات عيون الجميلات إلى عوالم سحرية سكنت الماضى وأعادها إلينا صيّاد الجمال د. ثروت عكاشة.. كاشفا غلالات اللون والزمن.. عن الجمال الفنى العميق، المتسامى فوق الرغبات الدنيوية.. حيث سكنت قلب الفنان فرشاته، وامتزجت دماؤه بألوانه.. وأحاط من يحب بغلالة من الموسيقى تعزف سنوات العشق والفن.. لا يدانيها زمن.. ولا تذروها الرياح.. ولا تتساقط مع أوراق الخريف.. فقد كرّس هذا العاشق المولع بالفن قلبه، وعينه، وقلمه، وأقام متحفه المذهل ويفتح لنا أبوابه بنفسه، حيث تسكن الحوريات وتغنّي الألوان.. ويضيء الظلام..

يوسف فرنسيس

فنون عصر النهضة (الباروك)
صرح جديد للدكتور ثروت عكاشة

مرة أخرى يقيم د. ثروت عكاشة صرحا ثقافيا رفيعا يضاف إلى صروحه السابقة. والصروح الثقافية التى أقامها د. عكاشة عديدة: أكاديمية الفنون، الكونسرڤاتوار، الباليه، الموسيقى العربية، الفنون الشعبية، السيرك، جميعها تشهد على النظرة المستقبلية والرؤية للمفكر الكبير.

وبالإضافة إلى هذه الصروح العظيمة، فإن هناك صروحا من نوع آخر، صروحا فكرية وفنية وهى سلسلة الروائع «العين تسمع والأذن ترى» التى أثبت فيها د. عكاشة أنه مؤرخ للفنون لا يقل عن - إن لم يزد - على كبار مؤرخى الفنون في العالم. عشرون سفرا عن تاريخ الفن صدرت وكان آخرها عن عصر النهضة، والآن يبهرنا بسفر جديد عن عصر فن الباروك في أوروبا!

كان آخر إصدار للدكتور عكاشة هو عصر النهضة. وفيه قدم لنا عباقرة ذلك العصر، بوتتشيلى وليوناردو داڤنشى ومايكل أنچلو ورافائيل وغيرهم. والآن في الكتاب الجديد عن «الباروك» يقدم لنا فنانى عصر شبه ثورى قدم الجديد بعيدا عن الأسلوب الأكاديمى التقليدى.

وقبل أن أدخل في تفاصيل الكتاب أحب أن أبين المجهود الضخم الذى بذله د. عكاشة، ليس فقط في كتابه المشروح بطريقة سلسة يفهمها القارئ العادى، وإنما في استطاعته الحصول على روائع الفن ليشرح بها مادته. حصل على صورها من متاحف في فرنسا وألمانيا وايطاليا واسبانيا،

والحقيقة لاأدرى كيف فعل ذلك. ولكن جاءت النتيجة مرجعا لا نجده في أية لغة أخرى. ولعل هذا من أهم ما قدّمه د. ثروت عكاشة إلى الفن وهو إيجاد لغة وتعبير لم تألفه اللغة العربية من قبل، إذ استطاع أن يثري لغتنا الجميلة دون أى تعد على أصولها وقواعدها، ومن ثم أرسى قواعد قاموس فنى نحن في أشدّ الحاجة إليه.

وجانب آخر أحب أن أمدحه وهو عظمة إخراج هذا السفر. وذلك الذى سبقه، إخراج فنى رائع لم أشاهده إلا في بعض الإصدارات الإيطالية عن الفنانين الإيطاليين. لم يصدّق أحد ممن شاهد الكتاب أنه مطبوع في مصر وأن فصل الألوان، قامت به دار مصرية، كل هذا يثبت أن مصر حققت تقدما كبيرا في فن الطباعة، ولكن كان وجود د. عكاشة يوميا في المطبعة ودقته القاسية هى التى جاءت بهذه النتيجة.

لم أستطع أن أوفّى ذلك السفر العظيم حقه، وإنى أشعر وكأنى ألهث وراء مادته ووراء لوحاته التى بلغت ٤٩٥ لوحة بألوان رائعة أو بالأبيض والأسود. إنها رحلة في ربوع فن الباروك، رحلة لابد أن د. ثروت عكاشة قام بها بالفعل وليس مثلنا عن طريق النشر. ويعدّ هذا الكتاب نموذجا لأروع مايمكن أن تقدمه أعظم دور النشر في العالم.

د. مرسى سعد الدين

«مصر في عيون الغرباء»

منذ أيام وجدت كتابا ... وهو: «مصر في عيون الغرباء» عن الرحّالة والفنانين والأدباء في القرن التاسع عشر لمؤلفه الدكتور ثروت عكاشة، الذى نعرفه باختيار الموضوعات التى تحتاج إلى عناء في المتابعة ومشقّة في التحليل. وهذه الهواية الفكرية والفنية لاتخفي عنا لمحة شاعرية. آية ذلك أنه أهدى جهده هذا إلى المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور، لا بفضل ما كان لهذا الشاعر من مساهمة في الثقافة، ولكن بفضل الالتزام الذى أبدع به شعره. ويقول المؤلف في إهدائه: «إلى ذكرى الفنان صلاح عبد الصبور.. الصديق الذى ارتقى قمة الشعر في عصرنا على معراج الفكر العميق، والذى عاش أحلام شعبه وعذاباته بحسّ إنسانى صهر في بوتقة الوجد الصوفي، فمدّ غصون رقّته ليستظل بها جيل كامل من الشعراء والمفكرين والفنانين، وأجّج أصالة الشعر العربى بوهج من نبض الحاضر، وكانت حياته بيننا قصيرة كإطلالة النجوم وإن التمعت بألق الشمس وتدثّرت بحنان القديسين، فخلّف في قلوبنا عطر الخالدين».

والدكتور ثروت عكاشة الذى نهض بهذه الدراسة، اضطر إلى ما يشبه العمل الميداني، إلى جانب العرض والتحليل في الحصول على الأوصاف والمذكرات. وأهم من هذا كله جمع الصور والرسوم وبعضها في متاحف الفنون. ويذكر المؤلف في ختام عمله مشاعره بالنسبة للشخصيات التى عرض لها وما أكثرها. وهى مشاعر من الألفة والصداقة، لأن هؤلاء الغرباء عنوا ببيئة حضارية لها عراقتها وملامحها، وإن أحاديثي هذه قد يغلب عليها العرض السريع، لأن الموضوع يحتاج إلى دراسة قبل نقد بعض التفاصيل، وسيظل كتاب «مصر في عيون الغرباء» من الركائز التى أحسست بالحاجة إليها دهرا طويلا في وصل التراث الشعبى إبان القرن الماضى بما نعمل اليوم على تسجيله وتصنيفه ودراسته.

د. عبد الحميد يونس

«القيم الجمالية في العمارة الإسلامية»

◆ اختار د. ثروت عكاشة لكتابه الجديد اسم «القيم الجمالية في العمارة الإسلامية» وهو يعترف – بتواضع الفنانين – بأنه لايقدّم في هذا الكتاب بحثا أكاديميا عن العمارة، ولكنه طوّف بكثرة من البلاد، وكان حسّه يشدّه إلى مواطن الجمال الخصبة التى خلّفها أسلافنا من المسلمين في آثارهم المعمارية.

وقد أحبّ أن يشرك القارئ العربى معه في ارتشاف هذه المتعة النادرة.. فبسط مساحة الكتاب على أرض تمتد من سمرقند وبخارى عبر إيران والعراق والشام وتركيا ومصر إلى تونس والأندلس.

ويقدم لنا د. ثروت عكاشة في رحلته الجميلة الممتعة صورا لهذه العمارة (الإسلامية). وهو يغوص قليلا في التفاصيل المعمارية، التى يصعب كثيرا بدونها استيعاب نواحى الجمال المختلفة في هذه الآثار الفريدة. ولقد كتب كثير من الأوروبيين عن العمارة الاسلامية، وربما كان الفرق بين كتاباتهم وكتابة د. ثروت عكاشة، هو الفرق بين عين غربية ترى الشكل، وعين شرقية ترى الجوهر المختبىء وراء الشكل.. مثلما ترى الشكل.

وقديما كان المعمارى المسلم يحرص وهو منكبّ على رسم عمارته قبل تنفيذها على أمرين جوهريين: الجمال الشكلي، والمنفعة. كان الشكل الجمالي تعبيرا عن معنى العمارة وهدفها، سواء كانت مسجداً أو بيتا، وكانت المنفعة محسوبة ومتحقّقة، مثلما كانت التهوية وضوء الشمس داخلين في الحساب. أما معجزة المعماري المسلم فكانت في قدرة عمارته على الإيحاء بالمعاني التى يجب على المكان أن يوحي بها للإنسان. إن لكل مكان سرّه أو أسراره، فإذا لم يلتقط المعمارى هذه الأسرار كانت عمارته بلا معنى.

الكتاب فيه عبق الماضى الشامخ، وفيه جمال وتحليل للجمال، وفيه جهد فنان مثقف أثرى المكتبة العربية بعشرات الكتب القيّمة الجميلة.

أحمد بهجت

المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية

أن يؤلف الإنسان كتابا ذا قيمة في الفن أو العلم، عطاء محسوب. أن يعطى إنسان في هذين معا، بقاء مكتوب. ولكن أن يؤلف إنسان معجما موسوعيا للمصطلحات العلمية والفنية أى للمصطلحات الثقافية، فذاك عمل متفرّد، ترجح به بين الكاتبين كفّة الميزان، وليس بالقليل هذا الرجحان.

قبل هذا القاموس عرفت الثقافة الإنسانية، قواميس الألفاظ في اللغات المختلفة، وقواميس في الفلسفة وعلم النفس وفى الجغرافيا والتاريخ، ولكن أن يضم قاموس موسوعي المصطلحات الثقافية، وفي ثلاث لغات في وقت واحد وفي مجالات:

(١) الفنون المرئية من تصوير ونحت وعمارة.
(٢) الفنون التعبيرية من مسرح وموسيقى وغناء أوبرالى ورقص للباليه.
(٣) الأساطير في مختلف البيئات والعصور.
(٤) الموضوعات الفنية أسطورية، أو حضارية.

أن يتم هذا كله، صلاة لله الذى أعلى العلم والعلماء، ولوناً رفيعاً من الانتماء إلى هذا الوطن. فهذا العمل في النهاية عطاء لمصر، وعطاء منها، قام به مصري حسبة واحتسابا. ألّف هذا القاموس الموسوعي الثقافي الدكتور ثروت عكاشة. هذا

الطراز من الرجال وقد كان يوما وزيرا للثقافة.

وليس هذا القاموس، موسوعته الأولى، فقبله ألّف «موسوعة تاريخ الفن» التى تحمل اسما فنيا جميلا «العين تسمع والأذن ترى» فى مزاوجة بلاغية وفنية.. موسوعة من تسعة عشر جزءا.

عمل لايضطلع به إلا العصبة من الرجال.

جهود فنان لايعمل لنفسه كما قال في الجزء الأول من مذكراته، عندما وصف الفنان. ولكنه يعمل للناس. وقد عمل الدكتور ثروت عكاشة للناس كثيرا، وغزيرا، وباقيا.

د. نعمات أحمد فؤاد

إن د. ثروت رجل ينتمي لجيل التنويريين العظام، وإذا كانت موسوعته هذه لها وظيفة معرفية، إلا أن لها وظيفة أخرى على المستوى الفكري، فضلا عما لها من أثر في تربيتنا الوجدانية وما يدعّمها من حساسية فنية وذوق رفيع. إن ماتضيفه هذه الموسوعة هو مبدأ الكليات المهمة للفنون، ومبدأ آخر هو وحدة معطيات الوجود الإنساني.

سامي خشبة

فن الواسطي
من خلال مقامات الحريري

لشدّ ما كنت أتمنّى أن أقع في يوم ما إلى من اتسع وقته واتسع ذهنه، ورهفت ذائقته الفنية فكرّس جهداً متميزاً للوقوف على دقائق ما حملت «مدرسة بغداد الفنية» في القرن الثالث عشر الميلادي، وتحليل قيمتها الأدائية من حيث عدم اهتمامها بالنزعة التشريحية، أو التقيد بالعلاقات النسبية لمواقع الأشكال والحجوم، ناهيك عن العمق والمنظور اللذين لم يبرز أي اهتمام بهما إلا إبّان القرن الخامس عشر.

ولشد ما كنت أتمنّى أن يُصرف جهد أكبر للتعريف بشيخ فنانيها «يحيى بن محمود بن الحسن كوريها الواسطي» وتقييم عطاءاته الرائعة. هذا الفنان الذي شغلت نفسه حماسته لعمله، عن أن يقول شيئاً بحق نفسه أكثر من أنه فرغ من نسخ مقامات الحريرى ١٠٥٤ـ١١٢٢م «العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه، بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت، سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى»، وأن يذيّل بهذا النص ما يختم به كتاب المقامات، وحيث لا يجد المؤرخ كوركيس عوّاد، ما يضيفه إليه أكثر من أنه «يعدّ في طليعة المصورين في العراق في هاتيك الأيام، بل هو شيخهم وأستاذهم وإمامهم في هذا الفن الجميل».

ومثل هذه العبارات الذاهبة مذهب التعميم في التنويه بعبقرية هذا الفنان لكثيرة جداً، فرسومه بالنسبة لمؤلف كتاب «الفنون الاسلامية» ج.س. ديموند : «بديعة ورائعة جداً»، وهي عند المستشرق الفرنسي «لويس ماسينيون» ١٨٨٣ـ١٩٦٢م روائع بل هي «من أروع الأعمال الفنية الموجودة اليوم»، وهو ما يذهب اليه المستشرق «بلوشيه» مؤكدا على أنها «من أروع ما أنتجته المدرسة البغدادية» وهذا يعطي الانطباع أن هذا الإنتاج أحسن ما يمكن أن يشار اليه بالنسبة لذلك العصر، وعلى الرغم من أن «ريتشارد إيتنجهاوزن» قد أفرد فصلاً كاملاً في كتابه «فن التصوير عند العرب» وعالج فيه أهم مميزات هذا الفنان عبر جانبيها الاجتماعي والتشكيلي، لأنها جزء من «مرآة تعكس الحضارة العربية الإسلامية» فإن ما جاء في هذا الفصل الممتع ظل دون تحقيق الدراسة المنهجية التي تبرز الخصائص الدقيقة لهذا الفنان.

وما تمنّيته وقعت إليه محققّاً على يد أستاذنا الدكتور «ثروت عكاشة». في واحد من مؤلفاته التي

صدرت مؤخراً تحت عنوان «فن الواسطي من خلال مقامات الحريري» ، فيما تحقّق لهذا الرجل من ذائقة فنية مرهفة، ومن اطلاع واسع على الفنون العالمية، ومن عمق في المقارنة النقدية، أوفى غايته في هذه الدراسة، التي تجاوز فيها ثرثرة التفاصيل الزائدة في التعريف بالمقامات، إلا بما يؤكد جديداً، وتجاوز فيها التعميمات، ليصل من ذلك كله إلى خصوصية جوهر هذا الكتاب، عبر الربط ما بين النص الكتابي لهذه المقامات وبين الصورة المعبّرة عن ذلك النص.

فقد التزم الدكتور ثروت عكاشة بالمنهج التحليلي لإبراز المقومات الأدائية للواسطي، وذلك من خلال رصد حركات الشخوص في اللوحة وتدرّج تغيّر ملامحها، تعبيراً عن أثر وقع الحدث عليهم فيقول: «ونلحظ في المنمنمة الاهتمام برسم مكاسر الثياب وأطوائها .. كما أن المصوّر قارب الإبداع فى إنطاقه قسمات وجه الحارث بالدهشة، ثم مضى يؤكد بوضع سبابة يمناه في فمه، وثنّى الفنان للتدليل على تلك الدهشة، برسم رأس أبي زيد مائلاً وبجعل العينين جاحظتين».

وتتعاطف مع هذه الاستقراءات للدلالات النفسية ولحركات الشخوص في المنمنمة، استقراءات أخرى، على جانب كبير من الأهمية، لتفاصيل تكوينات الواسطي الفنية، وحيث استطاع هذا الفنان بقليل من المداد الاسود وقليل من جذى ألياف الكافور الممزوجة بزيت الخردل وقليل من الألوان، التي ربما كان يقوم بنفسه في تحضيرها، أن يأتي بأعماله المتمايزة بدقتها وشفافيتها، والتي يأخذنا معه الدكتور عكاشة في وصف تدرّجات ألوانه في أروع صورة من صور الحريري، وهي صورة «الجارية والجمال العشرة» ، حيث يقول: «وتوافقت ألوان النوق وتمازجت، تخفّ وتعلو في إيقاع محسوب، عارضها المصور بلون أحمر زاه في وشاح الراعية، وبأخضر ضارب إلى الزرقة في ثوبها، وباللون الأسود في نعلها .. ولم يتخل الواسطي عن شريطه النباتي الأخضر الهادئ المنثور بالزهرات الحمر أسفل اللوحة، الموحي بالجنة لا بالصحراء .. وبمثل هذه اللوحة وما هو في مستواها، كان من الممكن أن يكون للفن العربي شأن آخر. لو أنه أتيحت للفنان العربي حريته الكاملة في أن يتابع التصوير على مرّ القرون التالية».

إن مثل هذه المتابعات الدقيقة لتفاصيل أعمال الواسطي تهب هذا الكتاب خصوصيته البارزة، وتضع بين أيدينا الأسلوب الأمثل لقراءة الجهد الفني قراءة نقدية متفحّصة تقوم على حركة الشكل وبعدها التعبيري.

بلند الحيدري

ثقافة الإنسان.. في موسوعة د. ثروت عكاشة

الآن ولأول مرة في تاريخ الوعي الثقافي العربي الحديث يستطيع قارئ العربية أن يبحر في خضم الثقافات العالمية وزاده في رحلته مصنّف وحيد جامع شامل ألا وهو «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، (إنجليزى، فرنسى، عربى. إصدار الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان) الذى أعدّه وصاغه الدكتور ثروت عكاشة.

فمنذ عصور قديمة، كانت قواربنا للاستكشاف والاستطلاع تجوب شواطئ المعرفة فى مغامراتها، بحثا عن مؤثّرات جديدة ومصادر متجدّدة لإثراء ثقافتنا بالجديد. وكان إبحارنا يقودنا دائما – في خط سير واحد دون أن ندري – نحو الشواطئ الشمالية للبحر الأبيض المتوسط، تلك الشواطئ التى هبّت منها رياح أسميناها حضارة الغرب، فأخذنا عنها بالسيف تارة، وبالتجارة أخرى من أجل إخصاب متبادل بين تراثين تربطهما روابط الحب والكراهية في آن معا.

أما المعجم الموسوعي للدكتور ثروت عكاشة – وهو في رأيي ثمرة تجارب عمره كله وتتويج

لأعماله الموسوعية وترجماته المختارة – فهو استعراض لأكثر من مجرد التبادل الثقافي بين الغرب والعالم العربي، لأنه قائم على افتراض نبيل هو أن الإنسانية (بكل ما فيها من تناقضات واختلافات وتنافرات) واحدة في صميم كنهها. تولد وتشقى وتموت في عالم من الرموز والأساطير والتجارب، لاتنفصل بينها حدود ولا حواجز، بل تستجيب لتحدّيات الحياة والموت بإحساسات وإنجازات هي في ذاتها أبلغ دليل على وحدة التجربة الإنسانية على سطح الكرة الأرضية.

وقد رأى د. ثروت عكاشة أن يتناول معجمه الموسوعي (كما قال في مقدمته) التالية:

(١) الفنون المرئية من تصوير ونحت وعمارة.

(٢) الفنون التعبيرية من مسرح وموسيقى وغناء أوبرالى ورقص للباليه.

(٣) الأساطير الدنيوية والدينية في مختلف البيئات والعصور.

(٤) الموضوعات الفنية، أسطورية أو دينية أو حضارية.

ويقع المعجم في ٥٦٠ صفحة تضم ١٦٨٣ مدخلا، تليها ثمانون صفحة تشتمل على ٧١٥ لوحة مصوّرة ما بين ملونة وأبيض وأسود، فضلا عن الرسوم التوضيحية في كل متن المعجم الذى ألحق به كشّافان ألفبائيان بالمصطلحات العربية والفرنسية، يحيل كل منهما القارئ إلى جسم المعجم. ويضم المعجم إلى جانب جرد واف غزير للمصطلحات الفنية والتطبيقية التى يستخدمها فنانو الإبداع والأداء في مختلف أنحاء المعمورة، يضم تعريفات مستفيضة للمدارس الفنية للإنسان أينما عاش، بل يضم أيضا نبذات تاريخية عن أهم أعلام الإبداع والأداء في كل ميادين المغامرة الكبرى للتجربة الفنية الإنسانية.

ولأن الترتيب الألفبائي للمعجم يتبع لأعماله المصطلح الإنجليزي نجد أن الصفحة الواحد قد تشمل موضوعات بعيدة بعضها عن بعض. لذلك يمكن للقارئ أن يفتح القاموس في أية صفحة، ويجد فيها شتّى الموضوعات المأخوذة من حضارات هي أيضا مختلفة: فمثلا صفحة ٤٤٦ فيها موضوع رجم القديس أسطفانوس (في الفنون الغربية)، وحركة العاصفة والاندفاع (في الآداب الأوروبية)، وكتاب بياض ورياض (في التصوير الإسلامي)، وحياة ريتشارد شتراوس (المؤلف الموسيقي الألماني)، والساق المفرودة أو إمساك القدم باليد (من حركات الباليه)، والوتريات (في الأوركسترا)، والأبلق (في فنون العمارة الاسلامية)، والمرسم (للفنان أينما عاش)، والدراسة (في الرسم والموسيقى) والستوبا (من أهم المباني الدينية الرمزية في البوذية). هذا كله على سبيل المثال، والأمر كذلك في كل صفحة يطالعها القارئ ولو مصادفة. المهم أن هذا التنوّع في حد ذاته يجذب القارئ إلى المزيد من الاطّلاع لكى يلمّ بما هو أغزر ثقافة في عالم الفنون والفكر والوجدان.

إن الأساس الفلسفي الذى يقوم عليه هذا المعجم الموسوعي مزدوج في موقفه وفي طبيعته. فمن حيث الموقف يفترض الدكتور عكاشة أن قارئ موسوعته عربى متفتّح الذهن مولع بمواكبة الثقافات العالمية شرقا وغربا إلى جانب ثقافته المتوارثة. وأن هذا القارئ لايتعصّب لنزعة دون نزعة، بل يبحث عن الحقيقة غير مبال بالتفرقة المغرضة بين الثقافات. هذا من حيث الموقف، أما من حيث الطبيعة فالواضح أن التحدّى الفكري الذى قبله د. عكاشة هو الافتراض أن الحضارات متداخلة ومعبّرة عن شتى تجارب الحياة دون تفوّق حضارة على حضارة من حيث القيمة والكيف.

ولاشك أن مغامرة القراءة المتجدّدة في هذه

الموسوعة تجرّنا إلى التساؤل عن علاقة الثقافة بالمعرفة. بمعنى أنه من الضروري أن يرتبط الظمأ الثقافي بالتزوّد بأدوات ومصطلحات يستطيع القارئ من خلالها أن يعمّق تجربته الثقافية. وواقع الأمر أن الثقافة التلقائية ممكنة إذا كانت جزءا من تجربة ثقافية متوارثة. ولكنها لاتأتي عندما يجد الإنسان نفسه متطلعا إلى ثقافات بعيدة عن خبرته المباشرة. لذلك لا مفر لنا جميعا من أن نتزوّد بهذا المعجم الموسوعي غير المسبوق، الذى يفتح لنا أبوابا كانت مغلقة فيما قبل.

ولا مغالاة في أن ظهور هذا المعجم الموسوعي هو بمثابة نقطة تحول في تاريخ الوعي العربي الحديث. كتاب لاغنى عنه في مكتبة خاصة أو في المكتبات العامة، لأنه دليل المسافر في أجمل رحلة يبتغيها العقل والوجدان: رحلة الإنسان باحثا عن أخيه الإنسان!

د. مجدى وهبة

أكثر الأفكار جرأة.. في حفل توزيع الجوائز التقديرية

نودى على اسم الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق، ليتسلّم جائزة الدولة التقديرية من رئيس الجمهورية في الحفل الذى أقامه فاروق حسنى وزير الثقافة لتسليم الجوائز بدار الأوبرا. ومنذ اللحظة التى نودى فيها على ثروت عكاشة، والتى قام فيها من مكانه بتؤدة، إلى أن وصل إلى رئيس الجمهورية وتسلّم الجائزة مصافحا، وحتى عاد إلى كرسيه، فترة زمنية لاتقل عن خمس دقائق لم ينقطع فيها التصفيق لحظة واحدة، وهو ما لم يحدث لأى واحد من المكرَّمين.

وفي تقديرى أن هذا الحماس في الترحيب لم يكن بسبب الكتب القيمة التى كتبها ثروت عكاشة، فمعظم الحضور لم يقرأوا كتبه، وإنما كان التصفيق تكريما لثروت عكاشة وزير الثقافة في الستينيات، الذى رعى وبذر وطوّر، ومهّد لأكثر الأفكار جرأة في ميدان الثقافة، والتى نرى ثمارها ممتدة مع امتداد بلادنا من ثقافة جماهيرية، إلى الكونسرڤاتوار، ومعاهد السينما والمسرح والباليه وأوركسترا القاهرة السيمفوني.....

جلال السيد

«فن الهوى» و«مسخ الكائنات»

وضع الدكتور ثروت عكاشة بين يدي القارئ العربي عملين من أهم أعمال الشاعر اللاتيني الكبير أوڤيديوس ناسو، هما: فن الهوى، ومسخ الكائنات.

وأول ما يحس به القاريء العربي حين يقلب صفحات الكتابين المترجمين هو الشعور بالمتعة والبهجة تجيئان من رصانة اللفظ وجمال العبارة، ومن أناقة الشكل وروعة التصوير وإتقان الإخراج. ثم لايلبث أن يشغل عن هذا كله حين يمضي في قراءة النص، وحين يفرغ من قراءة المقدّمتين الطويلتين الجامعتين اللتين كتبهما المترجم عن الشاعر وعن حياته وبيئته وشعره، ثم حين يراجع التعليقات الغزيرة التي أثبتها في آخر الكتابين. إنه الإحساس بالجهد الضخم الذي بذله الدكتور عكاشة، وبالحرص الشديد منه على أن يوفّر للقاريء العربي كل وسيلة لمعايشة الشاعر، وفهم النص، والنفاذ إلي أسراره.

وأخيراً يجد القاريء العربي نفسه بعد ذلك وجهاً لوجه أمام التراث اللاتيني، بما يشتمل عليه من أساطير وحكايات ومعان، وأمام الشاعر اللاتيني، بما يفيض به قلبه من مشاعر وعواطف. وأمام الإنسان، في تلك العصور، وفي كل العصور، بما يشغله ويؤرقه من هموم ومشاكل.

فن الهوى

يعلن أوفيد في مطلع كتابه أن ڤينوس، إلهة الحب، قد نصبته أستاذاً لهذا الفن، وأنها جعلته وصياً على كيوبيد، وأن من قرأ قصائده وفهمها، وعمل بنصائحه، صار عبقريا في فن الهوى. وليس من شك في أن أوفيد الفتى ما كان ليتحدث عن نفسه بمثل هذه الثقة، إلاّ وهو يعلم أن له في هذا المجال تجارب، وأن له في مغامرات الحب قدراً من النجاح يعرفه معاصروه. إنه يذكّرنا بشاعرنا العربي عمر بن أبي ربيعة، وبمدى ثقته بنفسه ومنزلته عند الغانيات.

إن الحب عند أوفيد لعبة يظفر فيها من يتقن أصولها ويعرف حيلها، إنه الحذق والدهاء والسياسة والفراسة. ولكنها لعبة الحياة الكبرى وعلى هذا الأساس يقدّم أوفيد نصائحه وإرشاداته لطالب الهوى، ويقدّم له خبرته وتجاربه.

لابد من خطوات ثلاث تجيء الواحدة منها بعد الأخرى: أما الأولى فهي اختيار العشيقة؛ ماهي المواصفات المطلوبة، هل يريدها صبيّة غضّة العمر، أم نصفا ناضجة أم تلك التي بين بين؟ لكل واحدة منهن ميزات، ولكل واحدة منهن ثمن.

وأما الخطوة الثانية فهي أين يجد العشيقة، وفي أي الأماكن يبحث عنها ويسعى وراءها: في الولائم والحفلات، أم في شوارع روما ذات الأروقة والقباب، أم المعابد أم الملاعب، أم المسارح والسيرك؟ في كل هذه الأماكن يوجد الصّيد، ولكن لابد للصائد أن يعرف فن المطاردة، ووسائل الوصول إلي الهدف، والتلطّف في الحصول على المراد.

أما الخطوة الثالثة فهي كيف يحتفظ طالب الهوى بمن ظفرت بها يداه، وكيف يتعامل معها، وكيف يبقي جذوة العشق مشتعلة.

ولعل ذاكرة القاريء العربي، وهو مستغرق فيما يقرأ، تنتقل به فجأة من روما إلى قرطبة، ومن القرن الأول الميلادي في إيطاليا إلى القرن الحادي عشر في الأندلس، حيث عاش الفقيه أبو محمد بن حزم، وهو يدوّن كتابه « طوق الحمامة » ويودع فيه تجاربه في الحب ومشاهداته، إنه سيرى وجهة نظر أخرى وموقفا آخر، يصدر عن القول المأثور « الأرواح جنود مجنّدة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف.» ولعل القاريء ينتقل أيضاً إلى القرون الوسطى المسيحية، حيث الشعراء الترو بادور، يتحدّثون عن حبيبة بعيدة بعيدة، تعيش في سماء لاتنالها الأيدي، حتى إذا عاد القاريء بعد هذه الغيبة الخاطفة القصيرة إلى (فن الهوى) رأي نساء من لحم ودم يعشن في مدينة كبرى، فيها كل ما فيها من خير وشر، ومن فضيلة ورذيلة. إنها الحياة بكل جوانبها وبكل لذّاتها.

وعلى الرغم من واقعية أوفيد، أو بسبب هذه الواقعية ، سنجد شاعرنا ابن روما في عهد أغسطس الامبراطور، ينفذ من وراء هذا الغلاف الناعم، إلى كثير من الجدّ، وإلى كثير من العمق، حين يحلّل العاطفة الإنسانية، ويكشف عن دخائل القلب الإنساني، وحين يصوّر لنا المجتمع الروماني، ويصف حياة الناس فيه، ويسوق في سبيل ذلك شواهد من التاريخ ومن الأساطير تثبت أحكامه وتؤيد آراءه.

إننا أمام شاعر أصيل تخيّر موضوعا إنسانياً، ملك عليه حواسه ومشاعره، فدوّن تجاربه وعبّر عن ذات نفسه، وقدّم للبشر ومضات من عبقرية زادتهم معرفة بأنفسهم، وفهماً لحقائق حياتهم. ولا عليه بعد ذلك أن يرى المتزّمتون رأيا غير الذي رآه. لقد قال جميل شاعر الغزل العربي، وهو فى عصر الزحف الإسلامي الكبير

يقولون جاهد يا جميل بغزوةٍ

وأيّ جهادٍ غيرَهن أريدُ؟
لكل حديثٍ عندهن بشاشةٌ
وكل قتيل بينهن شهيدُ

والمؤرخون يسجّلون مع ذلك لأوڤيد أنه كان سابقاً لعصره حين آمن بالمساواة بين الرجل والمرأة في مجال الحب، فليس الحب عنده مجرد سلعة تشترى، إنه ليس استيلاء وملكية لجسد، وإنما هو تبادل عاطفي بين الجنسين، أساسه الرضى والودّ المشترك. ومن هنا لم يكن غريباً أن يفرد الثلث الأخير من كتابه «فن الهوى» للمرأة وحدها، ويخصّها به، فيسدي لها نصائحه لكي تحتفظ بجمالها وحيويتها، ومكانتها في القلوب، ولتكون أهلاً لأن تقوم بدورها في الحب، ولتنال حظها كاملاً في قسمة عادلة بينها وبين الرجل.

ويسجّل المؤرخون أيضاً لأوڤيد أن العشيقة التي يتحدّث عنها ليست الزوجة أم الأولاد، فهذه لها من الحرمة مالاينبغي أن يكون محلاً للعبث والاستهتار، كما أنها ليست البغي التي تتاجر بجسدها، وإلاّ لما كان هنالك معني لهذا الجهد الذي بذله في نصائح يغني عنها المال. وإنما هي صنف من النساء عرفهن المجتمع الروماني، يملكن حق التصرف في شئونهن، ويتمتعن بحرية الإختيار فيمن يعاشرن من رجال، ويستطعن أن ينفصلن عنهم متي أردن. عن هؤلاء يتحدّث أوڤيد، وهنا مجال التفاوت في الحذق والمهارة، وهنا يصير الهوى فناً وسياسة. والشاعر خلال ذلك كله يكره العنف ويرفض القسوة، ويرفع من شأن الذكاء ونفاذ البصيرة.

مسخ الكائنات

ومسخ الكائنات– آثر الدكتور عكاشة لفظ (مسخ) على لفظ (تحوّل) الذي شاع استعماله من قبل في ترجمة (ميتامورفوزس)– ملحمة طويلة، تقع في خمسة عشر فصلاً. تخيّر فيها الشاعر عدداً من الأساطير اليونانية الرومانية (مائتان وخمسون قصة) ليعيد عرضها بأسلوبه هو، وليصوغها شعراً لاتينياً ممتازاً. وقد تجلّت في هذا الكتاب موهبة أوڤيد في سرد القصص وقدرته على وصف الأحداث. وكانت الأساطير التي اختارها هي التي تدور حول تحوّل يصيب بطل القصة فينقلب إلى كائن آخر، نتيجة لعقاب أو لثواب.

وعالم الأساطير عالم رحب، يبثّ الحياة في كل شيىء، ولايعرف حدوداً بين عدم ووجود، وهو قادر على استهواء نفوس البشر منذ وجد البشر. ولن يخلو أحد– مهما يكن عقلانياً – من بذور أسطورية.

ومع ذلك فالأساطير، من حيث الوظيفة ومن حيث التاريخ الإنساني، تقع في مرحلتين كبريين. الأولى تكون الأسطورة فيها بالنسبة للناس حقيقة تفسّر لهم الكون من حولهم ظاهراً وباطناً، وتشرح لهم ما يخفى عليهم من أمر الحياة وما بعد الحياة. فتكون بذلك الأسطورة عندهم هي الدين والفلسفة والعلم جميعاً. ولا أحسب أن أوڤيد كان يرى في الأساطير التي عرضها هذا الرأي ... ثم مرحلة ثانية تكون فيها الأسطورة رمزاً وخيالاً ومتعة فنية، تحلّق بسامعها وقارئها في آفاق من الجمال والفتنة، وإن بقيت لها بعض الدلالات المتجدّدة. وهي في الرحلة تستهوي الشعراء وأهل الفن بما لاتستهوي غيرهم. وكان أوڤيد من هذا الفريق فيما أعتقد، ذلك لأن واقعيته والجو الحضاري الذي عاش فيه لم يكونا ليسمحا له بفهم هذه الأساطير فهما حرفياً، ومعالجته لها وتصرّفه فيها يدل على حرية لاتستقيم مع التصديق الكامل لكل ما جاء فيها. حقاً إن أوڤيد حاول أن يوهمنا غير ذلك، فساق في الفصل الخامس عشر حديثاً طويلاً

عن فيثاغورس، يحاول أن يبرهن فيه على أن مسخ الكائنات وتحولها من عنصر إلي عنصر هو سنّة الكون وهو القانون الطبيعي؛ ولكنه فن القصّاصين وبراعتهم.

ولابد للشاعر في مرحلة الأسطورة الرمز أن يكون بارعاً جداً في عرض قصصه، ولابد أن يكون فذاً في استخدام وسائل التعبير من لغة وخيال وتصوير، إن أراد أن يحقّق الإيهام المنشود. ولابد له أن يحيط قارءه بجو من السحر والروعة بحيث يحلّق معه في هذه الآفاق البعيدة. وقد وفّق أوڤيد إلي أبعد الحدود في هذا السبيل. وكذلك وفّق الدكتور ثروت عكاشة في أن يكسو هذا النص المترجم ثوباً كلاسيكياً قشيبا من حيث العبارة، يتناسب مع جلال الموضوع، كما تخيّر من فن التصوير لوحات عديدة تمثّل هذا العالم الأسطوري.

إن التراث الأسطوري في أدبنا العربي لم يبلغ مبلغ التراث الأسطوري عند اليونان من ناحيتين: الأولى، من حيث المساحة، إن صح هذا التعبير. أي أن منطقة العالم العلوي بآلهته المتعددة عند اليونان والرومان قد انحسرت عن الأدب العربي، لأن الدين شغل هذه المساحة بما لايدع محلاً لآلهة متعدّدة ذات قصص وأخبار. والناحية الثانية أن مادة الأساطير ظلت مادة شعبية. فلم ترق إلى مستوى المثقفين من شعراء وأدباء خلافاً لأمثالهم من اليونانيين والرومان. وإنما المادة التي غزت ميدان المثقفين هي الحكاية كما تمثّلها ألف ليلة ونظائرها. ويكاد الموقف في أوربا خلال القرون الوسطى في آداب اللغة اللاتينية وآداب اللغات الرومانسية يشبه الأدب العربي. فهنالك المسيحية وهنا الإسلام. وهنالك قصص الفروسية وملاحم البطولة وحكايات السحر والخوارق والمغامرات بما يشبه أمثالها في الآداب العامية أو شبه العامية في العربية.

ولكن أوربا منذ عهد النهضة عادت إلى هذا التراث الأسطوري اليوناني، تفيد منه وتستوحيه قصصاً ومسرحاً وتصويراً ونحتاً وموسيقى. وقد تتبّع الدكتور ثروت عكاشة في مقدمته بعض هذه الآثار الأوربية التي استوحت كتاب أوڤيد وما فيه من أساطير.

وظل القاريء العربي الحديث يرى هذه الأساطير متمثّلة في أعمال أدباء أوربا الحديثة وفنانيها، وكان لابد له من الرجوع إلي الأصول الأولي ليستوعب هذا الإتجاه ويستفيد منه إلى أقصى حد ممكن. وكتاب مسخ الكائنات يتيح للقاريء العربيء هذه الفرصة، فيستقي من المنابع الأصيلة التي هي مصادر للحضارة الحديثة. ولقد كان هذا من جملة الأهداف التي توخّاها المترجم بنقله هذا الكتاب إلى اللغة العربية. فالكتاب من هذه الناحية مزدوج الفائدة، هو إطلاع مباشر على أثر قديم من أخلد الآثار الأدبية في اللغة اللاتينية يتصل بالتراث اليوناني، ويعبّر عن عبقرية الشاعر اللاتيني، وهو ثانياً منفذ إلي الآداب الأوربية الحديثة وما فيها من دلالات ورموز مستوحاة من الأدب الكلاسيكي اليوناني واللاتيني.

الشاعر

لست في حاجة لأن أتحدث عن الشاعر أوڤيد وعن حياته، وعن المحنة التي أصابته حين صدر قرار الامبراطور بنفيه عن روما إلى طرف قصيّ من أطراف الامبراطورية، وعن آلامه وشجونه وعذابه في منفاه البعيد، وما يثيره ذلك من تعاطف مع الشاعر الكبير الطيب المرح النفس، المحب للحياة المترفة في العاصمة الرومانية. ولكن لايسعني هنا إلاّ أن أسجل أن أوڤيد من الشعراء القلائل الذين يستطيعون أن يقيموا بينهم وبين قرائهم نوعاً من الألفة والمحبة، مهما اختلفت وجهات النظر، ومهما اختلف

أسلوب الحياة. ويؤكد هذا ويدل عليه المكانة الكبيرة التي ظفر بها هذا الشاعر، دون غيره من شعراء اللاتينية، في القرون الوسطى. أي في الوقت الذي كان المثقفون فيه وقراء اللاتينية هم رجال الدين المسيحي أو من يدور في فلكهم من مدنيين.

إن هرمان فرنكل جعل لكتابه عن (أوڤيد) عنواناً فرعياً هو «شاعر بين عالمين» يريد بهما العالم الإغريقي اللاتيني المنطوي على نفسه من جانب، ثم العالم الرحب الجديد الذي نشأ بظهور المسيحية من جانب آخر. لقد ولد السيد المسيح وقت أن كان أوڤيد لايزال حياً. ولعلنا فعلاً نجد عند أوڤيد في مسخ الكائنات، وفي فن الهوى، إرهاصات بقيم جديدة، ولعل هذا هو الذي قرّبه من القرون الوسطى المسيحية رغم اختلاف العقيدة، وهو الذي يقرّبه منا أيضاً.

وكذلك وقف باحث أوروبي آخر هو ف.أ.رايت عند رغبة أوڤيد في الخلود، وحرصه الشديد على أن يبقى شعره ما بقيت الدنيا، وتساءل الباحث مستعجباً من رجل يبحث عن خلود اسمه في الدنيا ولايبحث عن خلود روحه فيما بعد الدنيا. حقاً لقد ختم أوڤيد كتابه مسخ الكائنات بهذه العبارات:

«هاأنذا أضع الآن خاتمة كتابي، كتاب تعجز غضبة چوپيتر الجبّار عن أن تمحو أثره، وتعجز النار والحديد وأنياب الزمن العاصف عن أن تمحو كلماته.

ولتضع الأقدار–ماشاءت– خاتمة لمجرى حياتي المجهول، فهي لاتملك إلاّ جسدي، ولسوف ينطلق أنبل ما في ذاتي خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك، وسيبقى اسمي مشرقاً أبدا، وأنّى ينبسط سلطان الدولة الرومانية، فلسوف تردّد أفواه الناس شعري منذ هذه اللحظة على مرّ العصور. ولسوف أحيا، ما صدق حدس الشعراء».

ولهذه العبارات نظائر في قصائد له أخرى. وهي إن دلّت على شيء، فإنما تدل على إخلاص أوڤيد لفنّه وإيمانه بالشعر إيماناً جعله السبيل الوحيد عنده إلى الخلود.

وهذا التفاني في حب الفن، والشغف الشديد بالتعبير عن ذات النفس يقرّب أيضا أوڤيد من نفوسنا، ويقيم بيننا وبينه أواصر من المودّة والقربى، حتى ولو لم يشغل نفسه بخلود الروح، أو يلتمس الخلاص الذي يلتمسه المتديّنون. حسب وحسبنا أن يظل حياً في هذا التراث الباقي الذي وهب عمره وحياته له.

وبعد. فإنّا لنرجو أن يظفر القارىء العربي بآثار أوڤيد الأخري، ليكتمل لنا ما بقي من تراثه. فإن في هذا التراث ثراء لفكرنا العربي. وهو فتح جديد أمام آفاق معارفنا الإنسانية، ثم هو قادر على أن يكون مصدراً يستوحي منه شعراؤنا وأهل الفن عندنا ما يزيد فنونا الحديثة نماء وخصباً. ثم هو أيضاً محل لدراسات مقارنة بين أدبنا العربي القديم والأدب اللاتيني، وبينهما كثير من وجوه الشبه ومواضع اللقاء.

د. عبد العزيز الأهواني

١٩٧٣

«الفن العراقي القديم»

ليست سياحة.. وإنما رحلة شاقة إلى أغوار التاريخ.. في محاولة رائعة للتنقيب عن الجميل والخالد، حيث تختبىء الحضارة في تلافيف الزمن، ويطلّ الإنسان.. الإنسان القديم ساكن سومر وبابل وآشور.. من خلال كلمة مضيئة تحاول أن تبصر من خلال ضباب الزمن حضارة العراق.. والكلمة عند الدكتور ثروت عكاشة

لاتستخدم للوصف أو للتقرير، وبالرغم من أن كتاب أو موسوعة «الفن العراقي القديم» في سلسلة العين تسمع والأذن ترى تتجاوز صفحاته ٦٦٤ صفحة. تحشد إعادة دقيقة لصورة لايجمعها المؤلف بدقة الباحث فحسب وإنما بوجدان خلاّق يعيد ترتيب الأشياء والصور المتقابلة والمتنافرة في «حياة» إنسان العراق من خلال ما ترك من آثار فنية هي في واقعها أثر هذا الإنسان، وبصمة حقيقته التي يتركها عالقة ومؤثرة كالزمان نفسه..

إن ثروت عكاشة لايصّور لنا بكلمته واقعاً يختبيء تحت الغبار، ولايقدم لنا صورة لعمارة أو قطعة نحت أو نموذجاً من التصوير، فرحاً باكتشافه، سعيداً بجهد الدارس المتعمّق يبلغ ذروة الإشباع، بعد أن يترك في يد القاريء جهداً متصلاً من البحث والتنقيب... فالحقيقة عنده تحتاج إلى جانب العين التي تسمع أذناً ترى.. والذي يحسّه كل من تابع مؤلفاته... وخاصة موسوعته عن الفن الفرعوني... يدرك أن المؤلف يطمع في أكثر من ذلك ... يريد أن يضع وراء العين التي تسمع والأذن التي ترى قلباً يخفق.. إنه يضيف بعداً جديداً «لفن» تحقيق الموسوعة ... وإنه يحققها بروح الشاعر ووجدان الفنان، وهذا في الحقيقة ما يخرجها من غبار الزمن ليجلوها أمامنا، قطعة لامعة من حقيقة الإنسان !.

قد تكون القيمة الأساسية في « الفن العراقي القديم» الجهد التاريخي في متابعة دقيقة لتاريخ الفن.. واسترسال الصورة في وضوح يجعلها تتحرك في إيقاع نابض. أشبه برحلة عين مدقّقة... ولكن المؤلف لا«يعرض» علينا صورة فحسب وإنما يحلّلها لنا في اجتهاد العاشق المثقف لمحاسن محبوبته، يستطيع أن يدلّل ويشير، ويركّز، ولايتغاضى حتى عن أدق الدقائق ! ولكن ما يضيفه هو «العمق الثاني» الذي لايستطيع أن يحقّقه سوى كاتب فنان-شاعر... يجلس في كرسي الباحث وفي صبره يعمل، باسطاً بشكل دائم تداعي المعاني والصور... إن جهد المقارنة لايعتمد فقط على الثقافة وصدق البحث وإنما على وجدان شفّاف يستبقي الصور التي كانت متناثرة... ويجمعها جنباً إلى جنب فتكتسب بعداً جديداً...

«لنسمع» د. ثروت عكاشة وهو يحدثنا عن سارداناپال.. وهو الاسم اليوناني «لأشور باني بال» آخر ملوك الأشوريين الذين بلغوا ثلاثين عدّاً. ونسب إليه الإغراق في الترف وأنه عاش حياة أنثوية ممعناً في المتعة واللذة حتى أنه ارتدى ثياب النساء واستغرقت مجالسه المحظيات والسراري جلّ وقته، وطلى وجهه بمساحيق الزينة، وغمر جسده بكل ما يفتن ويغوي، بل راح يحاكي أصوات النساء ... حتى ثار عليه قائده الميدي الأصل أرباكيس فأطاح به مغتصباً العرش... وصادف هذه الثورة فيضان نهر الفرات الذي طوّق قصر الملك وعجّل بسقوطه...»

ويستطرد المؤلف قائلاً:

«بيد أني أرجّح أن ديودور الصقلي فضلاً عما أضافه إلى روايته من مبالغات وأخطاء تاريخية، قد خلط بين شخصيات ثلاثة أحدها شخصية أشور باني بال الثالث وكان رجل فكر واسع الثقافة، وثانيها شخصية أخيه شمش شموكين الذي ثبت تاريخياً أنه مشعل النار في قصره فعلاً وأنه انتحر محترقاً بعد أن ذبح نساءه...، وثالثها شخصية أشور-أطيل-إيلاني المخنّث....»

ثم يضع المولف استنتاجاً إلى جانب صورة يستحضرها في ذكاء للفنان يوچين ديلاكروا... الذي يتغاضى عن «التخنث» الذي جاء برواية ديودور... وصوّره خشناً جافاً ... مهيباً. متحجّر العواطف ونساءه الجميلات مذعورات يستجدين

رحمته وهو الآمر بذبحهن في إصرار مسبق عنيد...

ثم يتابع المؤلف تتابع الخيط... وتداعي الصور والمعاني فيوجد التقابل في خيال الشاعر الإنجليزي بايرون حين يترجم قول ساردانابال على لسان بايرون في أسلوب متدفّق شفّاف.

«كم أحببتِ
كم أبدعت خيالاً مارست حياتي فيه
لم تفلت مني لحظة نبض بالعشق الخلاّق...
أما الموت فليس غريباً
هو أهون مما نتخيّل...
حقاً، أنا لم أهدر حتى قطرة دم.
لم أهدر ما كان عليّ بوصفي
سلطان أن أفعل...
فتسيل محيطات تترى...
وليغدو اسمي في كل مكان يُقرَن بالموت
كان بوسعي أن أطلق كل ضروب الرعب
أطبعها تذكاراً للنصر
لكني
لم أفعل
لم أندم
فحياتي حب
أصفى من ماء النهر
وإذا كان إهراق الدم
قَدَراً لامعدى عنه
فوا فخري....
لم أهدر قطرة دم.
فداءً لي
من أعراق بني آشِورٍ
لم أنفق مثقال دريهم
من بين كنوز نينويٍ التي لاتحصى
أو حتى قطرة دمعٍ ذرفت من أجلي
فإن كرهوني بعد...
فلأني لا أحمل كرهاً في قلبي.
وإن ثاروا في وجهي
فلأني لم أطغ
بئس رجال أنتم...
لاترضون بكفٍ تمسك بالصولجان
وإنما ترضون بكفٍ تضرب بالسيف...»

حتى تبلغ مأساة بايرون ذروتها... ويتيقّن ساردانابال من الخسران فيطلق عائلته في مركب عبر الفرات إلى برّ الأمان... ويبقى هو لمواجهة الموتِ في شجاعة نادرة مع عشيقته مورها التي تشعل النار في عرش صاحبها بناء على أمره، وتلقي بنفسها بين أحضانه ليحترقا سوياً...» في هذا المثال يتجلّى لنا كيف يبرع المؤلف، كما يتجلّى لنا ما يعشقه من اكتشاف قلب الإنسان من خلال قلبه في الصورة والشعر والموقف...

وهو عندما يقف أمام التاريخ... وتاريخ الفن بالذات.... يستمع في خشوع إلى اللغة الهامسة في التمثال واللوحة وقطعة الخزف. ثم يطلق وجدانه لينظر ويستشفّ وخياله قد يقوده إلى الاكتشاف، وقد يقوده إلى محاولة ربط الماضي بالحاضر... منقّباً عن هذه السلسلة التي تربط رحلة الإنسان الطويلة في بطن التاريخ- وضمير الحياة... إنه على سبيل المثال في قطعة خزف من سامراء (شكل٢٤) يكتشف انتقال صانعها من تصوير أشكال الكائنات الحيّة إلى التجريد ... أربعة ظباء حول بركة... وقد تختلف مع المؤلف في هذا المثال .... ولكنه لايسوقه عبثاً وإنما يختاره المؤلف في هذا المثال.... ولكنه لايسوقه عبثاً وإنما يختاره واحداً من اختيارات أخرى، تتردد فيما يتبعها من صور أخرى لعل أبلغها (شكل ٢٦) راقصات يرقصن رقصة الاستسقاءِ وهن متشابكات الأيدي... ثم (٢٧) التي تظهر

بلاشك قيمة غريبة في فن تبسيط الكتلة والحركة... وترديد النغم والإيقاع. ولعلها الباب العريق الذي دخل منه الفن الحديث في طريقه إلى التجريد، ولايزال يستقي من نبعه حتي اليوم...

وعندما يسمع مؤلف هذا الكتاب موسيقى العراق.. «يسمعها» حتى في الخطابات... مثل خطاب «شمش أداد» بقتل أعضاء قبيلة «ديلا نوم». وينصّ فيه علي سبي نسائهم. وثمة خطابان آخران-كما يقول المؤلف- تضمّنا أن الموسيقى العسكرية التي سجّلت صورها النقوش البارزة الأشورية- بعد ألف عام من ذلك العصر كانت معروفة بصورة أو بأخرى... فمن الواضح خلال الموسوعة التي اكتملت خلال سنين طويلة والتي بدأها المؤلف في عام ١٩٦٣، أن المؤلف أراد أن يخرجها إلى الوجود في شكل علمي «وجداني»... لأنه طوال الوقت يذكّرنا بالقيمة الوجدانية والإنسانية.... والتقاء الفنون في نهر واحد واسع الأعماق متعدّد الفروع... يمتد عبر الأرض وعبر التاريخ... ويبسط باستمرار واديه الأخضر الذي يعرف المؤلف كيف يجمع زهره... وقطع الآثار المتناثرة في باطنه ليضعها تحت الشمس... وإذا كان هناك من يأخذ على المؤلف أنه يضع نفسه مقنّعا وراء الكلمة ووراء العين التي تسمع والأذن التي ترى ... فيشفع له أن الكلمة مجتهدة، مثقّفة، تحاول أن ترى من خلال نفسها أكثر من رؤيتها لنفسها... ويشفع له أكثر أنه إذ يعرض «وجهة نظر» وينقّب جاهداً في خلق تداعي للصور والمعاني... فإن وجهة نظره جديرة بالإعتبار لما تحمله من جهد متخصّص من الدراية والبحث والإحساس . أما المتحف الكامل من الصور ٨٥٣ صورة منها ٤١ ملونه ! فلابد أن نشكر المؤلف على عنايته الفائقة في اختيار نوعيتها حتى تنفرد كل واحدة بقيمة تشكيلية وتاريخية خاصة. فمن صورة لأسطوانة «جوديا» نقشت عليها كتابة بالخط المسماري، إلى نقش بارز علي لوح مثقوب... ومن خاتم أسطواني يظهر فيه الرجل الثور، إلى ختم غريب يعود إلى الحضارة الأكدية التي مثّلت الحيوانات بنسبها الطبيعة وأضفت عليها القوة والاستقرار في التعبير، والتي يوجد فيها شارات «مردخ» و«نابو»- يوجّه نظرنا إليها المؤلف مشيراً إلى غرابتها (مماهو معروف بعد العصر الأكدي).

وهو عندما يلفت نظرنا إلى القيمة الروحية لعمل من الأعمال أو دلالته الإيحائية أو غرابة محتواه، يخضعه إلى دراسة مقارنة دقيقة، ويضعه تحت مجهر فاحص من البحث قبل أن يبرزه لنا في الصورة ويؤكده في التعليق... ولعل الجولات الطويلة للمؤلف في متاحف العالم بحثاً وإختياراً لصور التماثيل واللوحات والتحف من متحف العراق ببغداد إلى جامعة شيكاغو والمتحف البريطاني .... وغيرهما من المتاحف العالمية التي بلغت قرابة عشرين متحفاً ومكتبة لاتقوى عليها إلا عين مدرّبة صبورة ومثقّفة... تستطيع أن تختار بذكاء، وتعشق بدون أن تفقد الموضوعية.... وهي عين المؤلف التي تعطينا هذه السياحة الرائدة على أرض الماضي، حيث «مغنّية أورنانشه» التي تمثّل امرأة متعبّدة تشابكت يداها وجلست القرفصاء. يقول عنها المؤلف «إنها تعبّر عن استقلال تام في التصميم وحرية الأسلوب»، ويقارن بينها وبين غيرها «في تجسيم الجزء العلوي العاري من الجسد، وفي الوجه الأملس الممتليء ذي الأنف الرقيق المعقوف-وفي الفم ذي البسمة الخفيفة والشفاه الصغيرة، وفي التحوير المتماثل للشعر، والتطعيم الماثل في العيون..».

ومثل صورة مشهد تقديم القربان التي يكشف المؤلف، منها ومن مثيلاتها في لوحات جدران قصر «ماري» التي بقيت على الزمن، عن تقدم التصوير في العصر البابلي، فقد ازدانت أجنحة الأسرة الملكية الخاصة بزخارف هندسية، بينما انتشرت في الأجنحة الإدارية المشاهد الدينية والحربية ومشاهد الحياة اليومية في مظاهرها المتواضعة.... إلى التحفة النادرة التي يفردها أمامنا في متحفه النادر، وتمثل جذع لتمثال امرأة عارية نحت في الحجر بعناية، ويجد فيه المؤلف أنه يمثّل تبايناً ملحوظاً في الأسلوب مع المجموعات العديدة من التماثيل الأشورية المعروفة، ويغاير كل المنحوتات المجسّمة الأشورية، وهو أجمل ما عبّر عن الجسم العاري في آشور... ويرجّح المؤلف أنه تمثال لعشتار في صورة بشرية..!

إنه نموذج لمنهج المؤلف في البحث والاختيار ثم العرض والتعليق... وهو تعليق تحليلي خصب، لأنه ينطلق من أساس واضح هو البحث عن معالم الطريق الحضاري الذي سلكته الحياة من خلال الفن العراقي القديم... لذلك نبتسم عندما نكتشف أن المؤلف الذي جال بين أكبر متاحف العالم باحثاً عن مادته وصوره يقف ليصوّر بنفسه أحياناً مالايجده في المتاحف ! وهو عندما يقف بين أنقاض المعابد والقصور القديمة.... يرصد في دقة تكوينها المعماري على الأرض محاولاً في دقة وصبر من خلال البحث والمرجع والنظرة التحليلية إعادة البناء على الطريق الورق ليبرز حقيقة ما كان... وهذا ما نراه ونلمسه على سبيل المثال في فصله عن عمارة سرجون الثاني التي نسوقها نموذجاً لهذا الأسلوب الذي ينفرد به المؤلف ... إن في اختيار قصر سرجون الدليل على أهم مميزات مباني الأشوريين، والفخامة التي بدت بها قصورهم تحكي أعجب ما أنجز الفن المعماري علي طول الزمن. ولقد استغرق بناء هذا القصر ستة أعوام، وجاء مفخرة لذلك الملك الذي يلتقط المؤلف من سجلّه:

«أقمت المدنية بأيدي رجال البلاد التي أخضعتها إلى الإله أشور ونابو ومردوك وجعلتها عند موطيء قدمي، ولقد أقمتها عند سفح جبل موسري شمالي نينوى وسمّيتها دور شاروكين استجابة لأمر الآلهة بما ألقته في روعى»...

وهكذا نجد الكلمات تحلّل .... ماتراه العين أو تسمعه... وبالنسبة لقاريء متخصص يجد ما ينشده من مساقط المعمار، وصور المقاطع والوصف الدقيق...

ويكتمل المتحف الكبير الذي يجمع ثروت عكاشة تحفه من غمار الماضي قطعة قطعة يجلو عنها التراب ويضعها تحت الشمس لتتألق وتعيش من جديد في متناول أيدينا وينشيء لنا من حولها العمارة التي احتضنتها والأرض التي أسّستها... والأهم يستعيد في براعة هذا الشيء النادر الذي يخرج به القاريء في النهاية، وهو روح الفن العراقي وحقيقته.

د. عبد العزيز الأهواني
١٩٧٤

«المسرح المصري القديم»

المؤرخ الفرنسي دريوتون يؤكد أن الفراعنة عرفوا المسرح.. عرفوا المسرحية والسيناريو والإخراج وعرفوا كراريس الممثلين وكراريس المخرج وعرفوا الإدارة المسرحية. وكانت عندهم الأسطورة والمأساة والصراع، ولأن هذه المسرحيات ذات طابع ديني مقدس، فهي أنواع متعددة من

المآسي. ولم يعرفوا الكوميديا. فليس من السهل أن يضحك الشعب أمام الملك، أمام الآلهة.. ولو عرف المصريون النكتة لضحكوا من تسخيرهم لبناء المعابد تحت الأرض، والأهرام على سطح الأرض من أجل بضعة أفراد- لقد ضحك الإغريق كثيراً على ملوكهم وآلهتهم. بل إن الآلهة كانوا يحسدون البشر على قدرتهم على الضحك بلا مناسبة !

والمؤرخ الفرنسي دريوتون في الكتاب الممتع الذي ترجمه د. ثروت عكاشة بعنوان «المسرح المصري القديم» يبذل جهداً هائلاً في تفسير النصوص الدينية، وفي عرض الحوار بين «الممثلين»، وفي تفسير حركة الممثلين على «المسرح»، وهو يلفت القاريء إلى أنه ليس من الضروري أن يبني المصريون القدماء مسارح، ليكون هذا دليلاً على معرفتهم بالفنون المسرحية. فأوروبا نفسها قد مارست المسرح دون أن تقيم أبنية مسرحية. والإغريق عرفوا المسرح، ولم تظهر الأبنية المسرحية إلا في وقت متأخر. ولكن هناك فارقاً هائلاً بين المسرح الفرعوني والمسرح الإغريقي. فالمسرح الإغريقي فن متكامل المضمون والشكل. والمسرح الفرعوني طقسي. بل إن الحوار في هذه «المسرحيات» الفرعونية أقرب إلى الندب أحياناً- وقد عرف الفراعنة النادبات- وأقرب إلى الحوار بين الكاهن والمذنب، أو بين المذنب و(العرّاف). ومعظم العبارات غامضة رمزية، ولها شكل الحوار فقط، ولكن ليس الحوار فناً مسرحياً.. وإلا كان كل كلام الناس تأليفاً مسرحياً!

ومن المؤكد أن علم المصريات مايزال ناقصاً. فحجر رشيد لم يكشف لنا كل شيء. لكن ضاعت نصوص وأحرقت وأبيدت، ولم يبق إلا القليل وهذا القليل مثل أصابع صغيرة تشير إلى جبال من الوثائق التي ضاعت. فالحضارة المصرية قد اكتشفت الخلود: الجرانيت والكتابة!

وربما كان المؤرخ الصحفي هيرودوت عندما زار مصر ٤٥٠ ق.م هو الوحيد الذي في استطاعته أن يقول الكثير عندما أطلعه الكهنة على طقوسهم الدينية في مدينة صا الحجر. ولكنهم اشترطوا عليه أن يسكت. ووفّى بما وعد- مع الأسف! ولم يقل للأجيال القادمة ما الذي رآه من أسرار مسرحية. وإن كان هيرودوت قد اكتشف أن عدداً من المفكرين والأدباء الإغريق قد سرقوا واقتبسوا الكثير من الفكر الفرعوني. ولم يشأ أن يذكر أسماء المقتبسين ولا ما الذي أخذوه؟!!

وقد لاحظ أن المصريين لهم حياة مختلفة عن كل الشعوب الأخرى : فالنساء يذهبن إلى السوق والرجال يمسكون المغازل في البيت، ورجال الدين في العالم كله يطيلون لحاهم، وفي مصر بلا لحية ولاشارب. والعالم كله يكتب من اليسار إلى اليمين، والمصريون يكتبون من اليمين إلى اليسار، والعالم كله يعرض أعماله المسرحية أمام كل الناس، والمصريون يعرضون مسرحياتهم أمام الملوك ورجال الدين....

ولم يشأ هيرودوت المؤرخ الصادق أن يخون الأمانة فسكت، وانطبقت شفتاه مثل طرفي ستار على «فن» المسرحية عند الفراعنة.!

إن هيرودوت هو أول إنسان انفرد «بسبق صحفي» ودفنه في صدره.!

والكتاب الذي ترجمه د.ثروت عكاشة عمل تاريخي وفني يستحق التقدير. وقد بذل د. عكاشة مجهوداً هائلاً في تيسير أسلوب الكتاب وأضاف إليه الكثير من الهوامش في تيسير أسلوب الكتاب وأضاف إليه الكثير من الهوامش

الشارحة وفتح لنا بهذا الكتاب باباً للاجتهاد في دنيا المسرح الفرعوني.

إن كتاب «المسرح المصري القديم» قصة بوليسية مثيرة. فالمؤلف يطارد الحروف والطيور والحيوانات على جدران مصر الفرعونية كلها لعله يسمع صدى دقات المسرح التقليدية التي تردّدت من الوف السنين!

أنيس منصور

«مولع حذر بڤاجنر»

كثيراً ما يتمتع الطفل عند ولادته بحقه في تعدّد الاسماء التي يعرف بها عند أحبائه من الأهل والأصدقاء: فهو في شهادة مولده يجعل ذلك الاسم الذي يرى رأس الأسرة أن يكون اسماً له في حياته العامة، وهو عند الأقربين له اسم أو أسماء يدلّل بها ويشتهر في حياته الخاصة. وهكذا حال كتاب الدكتور ثروت عكاشة الجديد، ذلك الكتاب الذي اختار له أحب الموضوعات الموسيقية إلى قلبه، شخص أعظم مؤلف موسيقي شاعر عرفته حضارة الإنسان الحديث، ريتشارد ڤاجنر.

والدكتور عكاشة إنسان مولع بڤاجنر، وسجّل ولعه بذلك العبقري الفذ في كتاب سابق له. غير أنه، مثله مثل كل كاتب مرن الفكر والتجربة، كثيراً ما يراجع نفسه. ووقف المولع بڤاجنر في نفسه وقفة حساب بين المحبّين، فأفاق إلى أن ولعه بڤاجنر كانت تغلب عليه عاطفة الفنان أكثر ما يتحكم فيه عقل المدقّق المحلّل للظواهر الفنية يردّها إلى أصولها وجذورها النفسية والاجتماعية والسياسية، تلك الظروف التي تجعل في الإنسان، أي إنسان، ما يراه فيه الناس في نظرة عابرة أو في وقفة مدقّقة. ومن هنا، أسمى الدكتور ثروت عكاشة كتابه أول ما أسماه: «مولع حذر بڤاجنر»، ومازالت هذه التسمية عنده، وعند كل من شهد مولد هذا الكتاب فكرة ثم متناً، تسمية متداولة.

وينهج الدكتور ثروت عكاشة منهج التاريخ والتأريخ في حديثه عن ڤاجنر، ليس فقط حين يعرض حياة ڤاجنر العاطفية، وهي أيضاً حياة فنه، فهو من أسرة أحبت المسرح وعملت به ومن أجله، ولعل هذا هو أحد الأسباب التي ربطت ما بين ريتشارد ڤاجنر وفن الأوبرا، قمة الصياغة المسرحية، حيث تتزاوج الحركة والنغم في إطارات من سحر الضوء واللون وفي نسيج رائع من لغة المسرح، ذلك الإيقاع المنطوق الذي يتجسّد في قصائد الشعر وملاحمه إنما هو يربط ما بين حياة ڤاجنر الشخصية بما فيها من معاناة وألم ومتعة وبما كان يدور في خياله من أفكار وفي قلبه من أحاسيس صاغها ڤاجنر في ذلك الفيض الممتع من مصنّفات موسيقية وعلى الأخص في أوبراته.

ولعل أهم ما يعرضه الكتاب هو تلك الصيغة الغريبة بين ما كان ڤاجنر يدين به فكراً نظرياً في أصول التأليف الموسيقي، وخاصة الأوبرالي، وما كان يمارسه هو شخصياً عندما يقوم بصياغة أوبراته شعراً ونغماً. وليست الصلة صلة تطابق ومواءمة، بل هي على العكس من ذلك، فكثيراً ما كان ڤاجنر يقصر عن تحقيق أفكاره النظرية في مؤلفاته، إما عن إدراك لحقيقة ماهو متاح له من إمكانيات، وهي في نظره إمكانيات تقصر بحكم طبيعتها عن تحقيق ما يهدف إليه تحقيقاً كاملاً، وإما عن لا إدراك لحقيقة بعض تلك الإمكانيات مما يجعل من أفكاره مجرد تنظير لايقبل التطبيق. ويتناول الدكتور عكاشة هذه الظاهرة بالعرض والمناقشة من خلال نماذج من جميع أعمال ڤاجنر، يقابل بينها وبين نظرياته وكتبه، وإن كان رغم ولعه به،

لايحاول أن يتلمّس لقصوره هذا عذراً. ولقد كان هذا التباين والتعارض بين فكر ريتشارد ڤاجنر في كتاباته النظرية وفكره في كتاباته الشعرية والأوبرالية موضوع محاضرة ممتعة ألقاها المؤلف في «كوليج دي فرانس» في شتاء ١٩٧٣ في باريس.

ويفرد المؤلف فصلاً مستقلاً لمناقشة الإفتتاحية عند ڤاجنر بين النظرية والتطبيق، ذلك أن ريتشارد ڤاجنر ، وهو صاحب الوجدان الواحد الذي لاينفصل ولايتجزأ عندما يكتب عملاً أوبرالياً، فإنما هو يتصدّى لما يقوم به في الواقع العملي إثنان من الفنانين المبدعين : شاعر وموسيقي. وفي مجال الموسيقى يجد مؤلف الأوبرا مجالاً واسعاً رحباً للتعبير عن براعته في نسج القصيدة النغمية الخالصة التي يطلق عليها اصطلاح «الافتتاحية» ، بوصف كونها عملاً قد تتحقق له صفة الانتماء والتكامل مع الشقّ الغنائي، وقد لايتحقق. وريتشارد ڤاجنر له فلسفة خاصة في صياغة الافتتاحية، وهي فلسفة نظرية تنظر بعين الاستعلاء إلى ما كتبه بعض السابقين والمعاصرين من افتتاحيات لأوبراتهم، فيضع فى المعايير التي تنادي بموضوعية الافتتاحية ما يجب أن يلزم غيره ونفسه بها في التأليف الموسيقي المجرد.

ويتناول الدكتور عكاشة أفكار ڤاجنر النظرية في تأليف الافتتاحية، ويقابل بينها وبين افتتاحيات أوبراته، منذ أول محاولاته وأطوارها الأولى، حتى آخر ما جادت به قريحته في ذروة مجده الفني، ويكشف عن مدي التزام ڤاجنر بهذه الآراء والأفكار النظرية، ومدي توفيقه في أن يجعل من هذه واقعاً عملياً يحتذى.

ويتلمّس الدكتور ثروت عكاشة الأسباب التي جعلت من رباعية الخاتم صرحاً شامخاً يندر أن يتكرر. ويردّ المؤلف ذلك إلى تلك الأفكار السياسية التي رسخت عند ڤاجنر نتيجة لاهتمامه المتزايد بدور الفن في تطوير الفكر الإنساني وأحداث التغيرات السياسية في المجتمع الإنساني من ناحية، وإلي اهتمامه باستقراء أساطير الإنسان سعياً وراء صيغة جمالية ملائمة لعرض هذه الأفكار والمثل مما يليق بروعة فن الأوبرا وما تتطلبه من إطارات راقية تتفق وطبيعة الخلق الفني.

ومثلما تحتل الألحان الدالة مكانا مميزاً بارزاً في تطور الفكر الموسيقي عند ڤاجنر ، فإنها أيضاً تحتل مكاناً مميزاً مرموقاً في كتاب الدكتور ثروت عكاشة عن ڤاجنر . وليست الألحان الدالة من ابتكار عبقري الأوبرا الألماني، فقد سبقه إلى إبداعها واستعمالها كاهن التأليف الموسيقي وساحر آلة البيانو العظيم « فرانزليست » . ويتناول الدكتور عكاشة الألحان بين يدي ڤاجنر في أطوارها الثلاثة المتدرّجة : الألحان الدالة المبكرة ، والألحان الدالة الفريدة المتكررة في رباعية الخاتم ، ثم في طورها النهائي حين تصل عبقرية ڤاجنر في تكثيفها حداً يجعل استقراء البعض منها أمراً صعباً، وقد يكون في بعضها ثقيلاً لغموض أسلوبه في تناولها. وعلي الرغم مما يربط الدكتور عكاشة برتشارد ڤاجنر من روابط عاطفية، وإن فرّق بينهما العصر، إلا أن المؤلف يستعرض كل أوجه النقد التي وجّهت إلى ڤاجنر في تطبيقاته للألحان الدالة استعراضاً موضوعياً ينم عن حبّه للحقيقة التي لايمكن أن تكتمل حتى يضع أمام قارئه ما لهذه الألحان الدالة وما عليها في رأي أولئك النقاد والمحللين الذين جعلوا منها مادة موضوعية محايدة لكتاباتهم.

ولما كان عنوان الكتاب «مولع حذر بڤاجنر» فإن المؤلف يحقّق حذره في ولعه عندما يسلّط الضوء على بعض نواحي النقص والقصور في تكوين ڤاجنر الفني ، وإن كان هذا ليس في مجال الموسيقى والشعر. ويبيّن الدكتور عكاشة، بالنموذج والدليل، أن ڤاجنر كان ضعيف الحساسية للفنون الأخرى، وذلك على الرغم مما كان ينادي به من ضرورة تكامل كل الفنون لإرضاء حواس الإنسان جميعها في أي عمل فني يستهدفه.

وتتجلّى بعض مظاهر ضعف الحساسية الفنية عند ڤاجنر الشاعر، وڤاجنر المؤلف الموسيقي. فالأول منهما - وهما شخص واحد - فنان من الدرجة الثانية إذا قورن بصاحب النغم، وإن كان ڤاجنر ذاته ينادي بضرورة تكافؤ مستويات الشعر والموسيقى في الأعمال الأوپرالية ، وهو مالم يتح له تحقيقه بازدواج شخصه في أعماله. ولكن الذي يجعل من هذا التباين أمراً مغتفراً هو أن ڤاجنر كان عملاقاً في مجال الصياغة النغمية، وهذا يجعل من الشاعر فيه فناناً صاحب قدر من الامتياز قد لايتحقق في غيره من الشعراء المتفرغين.

ومع هذا فإن ما يعرضه الكتاب عن قدرة ڤاجنر في رسم الشخوص المسرحية يسقط الحاجز بين قدرة الشاعر وقدرة المؤلف الموسيقي في ڤاجنر الذي لايستهدف الشعر لذاته، ولايستهدف النسيج الموسيقي وحده، وإنما هو يستهدف الفكر الإنساني، يرسم له صورة بالكلمة والنغمة، وإن تفاوتتا، لكل شخص من شخوص أوبراته.

ولايتخذ الكتاب منهج التعميم ، وإنما يتناول أوبرات ڤاجنر الواحدة بعد الأخرى بالسرد على منهجيه : التحليل والتركيب. فهو يقصّ أحداث الأوبرا، شارحاً أحداثها وأبعادها ثم هو يحلّل شقّها الموسيقي في بساطة مستحبّة، مما يجعل تذوّق واستساغة الألحان الڤاجنرية على صعوبتها أمراً في متناول عشّاق الأوبرا وإن كانوا من غير المتبحّرين. وفي هذا يكون الكتاب فريداً: فكثيرا ما تقتصر الكتابة عن الأوبرات على سرد قصتها، دون أن يتجاوز الكاتب حدود الأحداث إلى مشارف النغم . ولعل شغف الدكتور عكاشة الشخصي بالموسيقى هو الذي حدا به إلى الرغبة في إشراك قرائه معه في متعة النغم، حتى وإن كان نغماً ڤاجنرياً راقياً شاقاً.

ولم يكن ڤاجنر مؤمناً بأن التاريخ وأحداثه مجالاً للتأليف الأوبرالي، فالتاريخ من صنع الرجال، وإنما كان ڤاجنر مؤمناً بأن الأساطير الجرمانية هي مادة التأليف الأوبرالي، فالأساطير تصنعها ضمائر الإنسان على مدى الآلاف والآلاف من سنين المعاناة والألم. ولذلك فإن كتاب الدكتور ثروت عكاشة عن ريتشارد ڤاجنر يتناول تأثر ذلك الفنان الألماني العريق بالإغريق، أولئك الذين كان مسرحهم وليد الأساطير التي مازالت في ضمير الإنسان المعاصر حيّة تنبض بما مرّت به الإنسانية من آلام ومعاناة، حين يقف الإنسان مشفقاً على إله الخير عندما يغلبه إله الشر ولكن إلى حين.

ويتميّز كتاب الدكتور ثروت عكاشة بتلك الترجمات الجديدة للكثير من شعر أوبرات ڤاجنر. ذهب الراين، ڤالكيري، غروب الآلهة، پارتسيفال، تريستان وإيزولده، وهي ترجمات غير مسبوقة، وتفصح عن جانب قد لايعرفه الكثيرون عن مؤلف الكتاب وهو شغفه بترجمة الشعر من مصادره اللاتينية والألمانية والإنجليزية والفرنسية فقد نشر له كتابان من الشعر المترجم في العامين الأخيرين: فن الهوي ومسخ الكائنات للشاعر أوڤيد، وهما من عيون الشعر المترجم. وأروع شعر ڤاجنر المترجم في هذا الكتاب هو تلك القصائد الخمس، أغاني

ڤيزيندونك التي صاغها في واحد من عديد غرامياته وأعمقها أثراً في حياته ، حبه لماتيلدا فيزيندونك التي خلّدها في أوبرا تريستان وإيزولده.

ولايفوت المؤلف أن ينقل قارءه بقلبه في رحلة ممتعة إلى مدينة ڤاجنر التذكارية، مزار كل عشّاقه، مدينة بايرويت. وللمؤلف ذكريات في هذه البلدة الوثيقة العتيقة سجّل الكثير منها في انطباعاته عنها، إلا أن هناك مما لم يكتبه في كتابه ما يكنّ له هو شخصياً الكثير من الإعزاز الذي يصل إلى حد البخل به عن الكتابة، على ما فيه من ثراء الحسّ والذكريات التي رواها لي مما كنت أود أن يكتبه للناس، كل الناس.

ولكن هكذا حال المحب لايفصح عن كل ما في نفسه وما بنفسه عن ڤاجنر ومدينته ومسرحه ولياليه وشطحاته، مادة لن ينتهي الدكتور عكاشة من سردها مادام في الأرض عشّاق لڤاجنر وما أكثرهم. ولسوف يكون قراء هذا الكتاب عشّاقاً لڤاجنر وفنه، مثلما أصبح غيرهم كثير من قراء كتابه «مولع بڤاجنر» الذي ترجمه عن چورچ برناردشو منذ سنوات.

والكتاب لم يأت عاطلاً من صورة تحرّك العين مثلما تحرك كلماته نماذج الفكر ومعارفه. ولقد سجّل مؤلف الكتاب رحلته إلى بايرويت تسجيلاً مصوّراً يكاد يكون كاملاً وعلى الأخص زياراته ومقابلاته لحفيديْ ڤاجنر: ڤيلاند وڤولفجانج، وكان يقومان وقتها على رعاية مسرح ڤاجنر وإخراج أوپراته. ولقد دار بين المولّف وحفيديْ الموسيقار الألماني العظيم حوار ممتع تظهر آثاره وملامحه فيما كتبه المؤلف عن انطباعاته في بايرويت.

وبعد، فقد كنت أود لو أن كتاب الدكتور عكاشة كان قد حوى التدوين الموسيقي للأهم من ألحان ڤاجنر الدالة، وعلى الأخص ما استعمله منها في رباعية الخاتم، ذلك أن ڤاجنر كان مقتصداً أشدّ الاقتصاد في المادة اللحنية لكل منها، سخياً كل السخاء في معالجتها اللحنية وتطويرها وتحويرها وإقامة علاقة بنائية رصينة بينها. وكانت هذه التدوينات– لوضمّها الكتاب– سبيلاً إلى مزيد من المتعة بعظمة ريتشارد ڤاجنر وخاصة عند قراء الكتاب من الموسيقيين وما أكثرهم هذه الأيام. غير أن غياب هذه التدوينات لايقلل بأية صورة من ضخامة الجهد الذي يظهر في جوانب هذا السفر الكبير الذي وفّق ناشره في وصفه بأنه موسوعة في الموسيقى.

د. يوسف شوقي
١٩٧٥

«الزمن ونسيج النغم»

هذا الكتاب يتناول الزمن بوصف كونه أصدق مرآة يرى فيها الإنسان ذاته وقد انقلبت إلى نغم ينساب انسياب اللانهائية منذ عرف الإنسان كيف يخلّد نفسه فيما ينتجه خياله من فنون. وهو كتاب لاينفصل فيه المسموع عن المنظور، إذا يحقّق فيه مؤلفه الدكتور ثروت عكاشة تكامل فنون الإنسان التي تنبثق كلها من وجدان واحد وعقل واحد، ولعل هذه الظاهرة وحدها تجعل من هذا كتاباً فريداً. فهو إذ يتناول تطور الفكر الإنساني في صياغة النغم في نسيج متصل منذ عصر الإغريق، عصر منبت الفنون والآداب التي نجح الإنسان في تدوينها لتصل إلى سلف السلف، وحتي عصر القلق فعصر الملل، فإنه يسجل ذلك التطور فيما أبدعته أنامل الرسامين والنحاتين الذين خلّدوا الفكر الإنساني بتنغيم المساحات اللونية والكتل الصماء في رسوم وتماثيل باقية على الزمن.

ويستهل الكتاب بمقدمة مستفيضة في فلسفة علم الجمال، وهي مقدمة تستوقف النظر كثيراً، وتغري بالتعمق في مكنونها حتى يستقبل القارىء أول فصول الكتاب، وإن كان الكتاب غير مقسّم إلى فصول. والحديث في الفن حديث في الجمال، ومن هنا كان اهتمام الدكتور ثروت عكاشة بإرساء المدلولات الأساسية التي تجعل من الحديث عن الموسيقى والرسم والنحت والأدب، وهي كلها من الفنون التي يتناولها في كتابه، حديثاً مرتكزاً على أصول وعلى أسس يوفّق كثيراً في عرضها في أسلوب بسيط على عمقه وأصالته. وهو كتاب ينطق بتجربة صاحبه في تذوّق فنون النغم والتصوير والنحت تفهّما كاملاً نجح في نقلِه بقلمه الرشيق إلى قرائه. وهو أيضا كتاب عنى صاحبه فيه بالأدب الإنساني الرفيع الذي اتخذ منه صيّاغ النغم مادة لمؤلفاتهم. ففي الكتاب ترجمات غير مسبوقة للكثير من شعر الغناء، أوبرالياً كان أو أوركستراليا، يعود بعض منه إلى عصر ما قبل الميلاد، مثل نشيد سيكيلوس، ومثل شعر ڤرچيل في الإنيادة أو شعر أوڤيد، شاعر الحب العظيم (وللمؤلف كتابان في شعر أوڤيد : مسخ الكائنات وفن الهوى)، وفي الكتاب استفاضة شعرية راقية في تطويبات سيزار فرانك، وسيمفونية بيتهوفن التاسعة عن شعر شيللر، ومقدّمات ليست عن شعر لامارتين، وأنشودة جوستاف ماهلر «الأرض» وقصيدة مالارميه «الرعدية» التي صاغها ديبوسي في أمسية جنّي الغاب وخلّدها بوشيه في لوحته الرائعة.

ولقد اختار الدكتور ثروت عكاشة تلك الأشعار ليترجمها في محاولة جادة لإستثارة انتباه محبّي الفنون إلى ما كان غير المتبحّرين في اللغات الأوروبية يهملون الالتفات إليه، وهو بهذا يفتح باب المتعة العقلية المتكاملة أمامهم.

ويستحدث الدكتور ثروت عكاشة عدداً من المصطلحات المبتكرة في لغة الكتابة عن الفنون. فهو يشير إلى الفن «المتأغرق»، تنويهاً عن تأثير الإغريق في فنون غيرهم وغير عصرهم، ومثله الفن «الرومانسكي النزعة» وغيرها من المصطلحات التي تنم عن ضلاعة في العربية وتبحّر في الأصول الإغريقية واللاتينية لمرادفات هذه المصطلحات في لغاتها. ويعني المؤلف بإثبات أسماء الإعلام، وأسماء المؤلفات، وأسماء المذاهب الفنية، في لغاتها الأصلية: الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية، واللاتينية في هوامش الصفحات.

ويهتم كتاب « الزمن ونسيج النغم» اهتماماً فريداً بتطور الآلات الموسيقية منذ عصر مهد التاريخ، ويتابعها حتى تصل إلى عصرنا وقد انتظمت في تكوين الأوركسترا، وهو في كل هذا يضرب المثل، ويربط ما بين عصر تلك الآلات وما وصلت إليه فيه من تطور يراه القارىء ربطاً طبيعياً منسجماً مع مميزات تلك العصور في الشعر والأدب والسياسة والدين والفن على إطلاقه. ويتناول مؤلف الكتاب تلك الآلات بوصفها الوسائل الناطقة النابضة للتعبير عن فكر مؤلفي تلك العصور على تواليها، ويوضح كيف أن تلك الآلات لعبت دوراً كبيراً في تشكيل فكر المؤلفين المعاصرين، أمثال أوليڤييه ميسيان الذي يحقّق في تورانجاليلا مالم يسبقه إليه أحد في تزاوج أصناف الآلات على تنافرها في صرح نغمي كامل يسجّله مؤلف الكتاب في وصف تورانجاليلا، وتصوير مراحل الباليه الذي يصاحبها بالكلمة والصورة.

ولقد كانت الكنيسة، كاثوليكية وبروتستانتية، ذات أثر كبير في تشكيل لغة التعبير الموسيقي في عصور ما قبل الثورة الفرنسية، ولذلك فقد جاء عرض المؤلفات ذات الطابع الكنسي- بالضرورة- عرضاً مستفيضاً لم يكن ليستقر دونه تفهّم صيغ التأليف الموسيقي ذات الإنتماء الكنسي ومدى صلة هذه الأنماط بما تلاها من مراحل تطور الصياغة الموسيقية غنائياً وأوركسترالياً، ويتتبّع المؤلف ذلك حتى العصر الحديث.

ويفرد الدكتور ثروت عكاشة قسطاً مرموقاً من «الزمن ونسيج النغم» لفن الباليه، ويسمّيه «النغم المنظور». ولئن كان فن الموسيقى هو فن تشكيل الزمن، وفن الرسم هو فن تشكيل المساحة، والنحت هو فن تشكيل الكتلة، فإن الباليه هو فن تشكيل الفراغ، ويضم الفراغ الزمن والمساحة والكتلة كلها في ملموس واحد. ويعرض المؤلف بسخاء باليهات أربعة في كتابه: دافنيس وكلويه، أمسية جني الغابات، سپارتاكوس، وتوراجاليلا. وللباليهين الأول والثاني مكان خاص عند مؤلف «الزمن ونسيج النغم، إذ قدّمتهما فرقة الباليه المصرية، وهي نتاج تلك البذرة الشريفة التي أرساها الدكتور عكاشة عندما أنشأ معهد الباليه بمصر، واستقدم من أجل إخراجها الفنان الفرنسي العظيم سيرچي ليفار، وأغري المصوّر العالمي شاجال بالموافقة على استعمال رسومه الأصلية في تنفيذها على مسرح أوبرا القاهرة. ويضم الكتاب صوراً ملونة لها. وأما سپارتاكوس وتوراجاليلا فقد كانا من بين ما شاهده الدكتور عكاشة على مسارح أوروبا، فأراد أن يشرك متذوّق الفنون من أهل مصر وبلاد العرب في تجربته، فنقل بقلمه في كتابه مارسخ في نفسه من تأثيرات وجدانية وعقلية في هذين العملين العظيمين.

وللأوبرا مكان لايقل عن مكان المؤلفات الأوركسترالية في «الزمن ونسيج النغم» وليس هذا غريباً على ذوق الدكتور ثروت عكاشة، عاشق ڤاجنر، ومحبّ موتسارت. وعندما يستعرض المؤلف أوبرا «دون چوان» (چيوڤاني) ينقلك معه إلى مالمسه في سالزبورج، مقصد الموتسارتيين ومعبدهم، فيلغي ما يفصلنا عن عصر موتسارت من زمن، فيتقمص القاريء- في خياله- صورة ما كان عليه عصر الطفل المعجزة.

وأما ڤاجنر، فإن المؤلف لايكلّ ولايملّ البحث عن كل ماهو جديد عنه. ففي الزمن ونسيج النغم يورد مالا يرد في غيره من كتب عن الموسيقى عامة، والڤاجنرية على وجه التخصّص، سوى في كتابه «مولع بڤاجنر»، إذ يسجل فيهما كليهما اكتشاف آخر أوبرات العبقري العربيد ويترجمها تحت اسم «وأشرق صباح» وهي تلك الأوبرا التي كتبها ڤاجنر لتكمل رباعية الخاتم، وتركها وديعة لدى آخر عشيقاته من جميلات ڤينيسيا، والتي تجد مكانها اليوم بين مخلّفات ڤاجنر العظيم في بايرويت، كعبة الڤاجنريين، ومزار مؤلف الكتاب أكثر من مرة.

ومن أبرز ما يجده القاريء في هذا الكتاب ذلك الاهتمام الكبير لكل ما قدّم في مصر: فقد استضاف الدكتور عكاشة بصفته وزيراً للثقافة كبار الفنانين عندما قدّمت مؤلفاتهم في مصر، ومن هؤلاء كارل أورف، صاحب «كارمينا بورانا». ولم يكن أورف معروفاً في هذه الأرجاء مؤلفاً، ولذلك فقد عني المؤلف بترجمة شعر ذلك العمل الكبير مرجعاً لكل منْ شدّت اهتمامه أنغام أورف المبتكرة على

بساطتها، والتي يرى فيها الدكتور عكاشة قنطرة تصل ما بين الساحق من زمن صياغة شعره، وزمن صياغة نغمه، مثلما عني بعرض الملامح الموسيقية لهذا العمل عرضاً وافياً كاملاً، ينطق بكل ما انطوى عليه فكر مؤلفه من مقاصد وغايات.

وبعد- فقد كان الأصل في هذا الكتاب، كما جاء في مقدمة المؤلف، أن يصحبه تسجيل لكل تلك النماذج الموسيقية التي اختارها مؤلفه على ذوقه، وهو ذوق رفيع ولاجدال، وعلي هواه، وهو هوى متّزن، إن كان في الهوى إتزان. ولعل وصف المؤلف منهجه بأنه ينبني على «شطحات» شخصية يدل على قدر التواضع الذاتي الذي واكب تأليفه، مرجعاً يكاد يكون تاماً لما أبدعه الإنسان من نسيج النغم في إطار الزمن.

د. يوسف شوقي
١٩٨٠

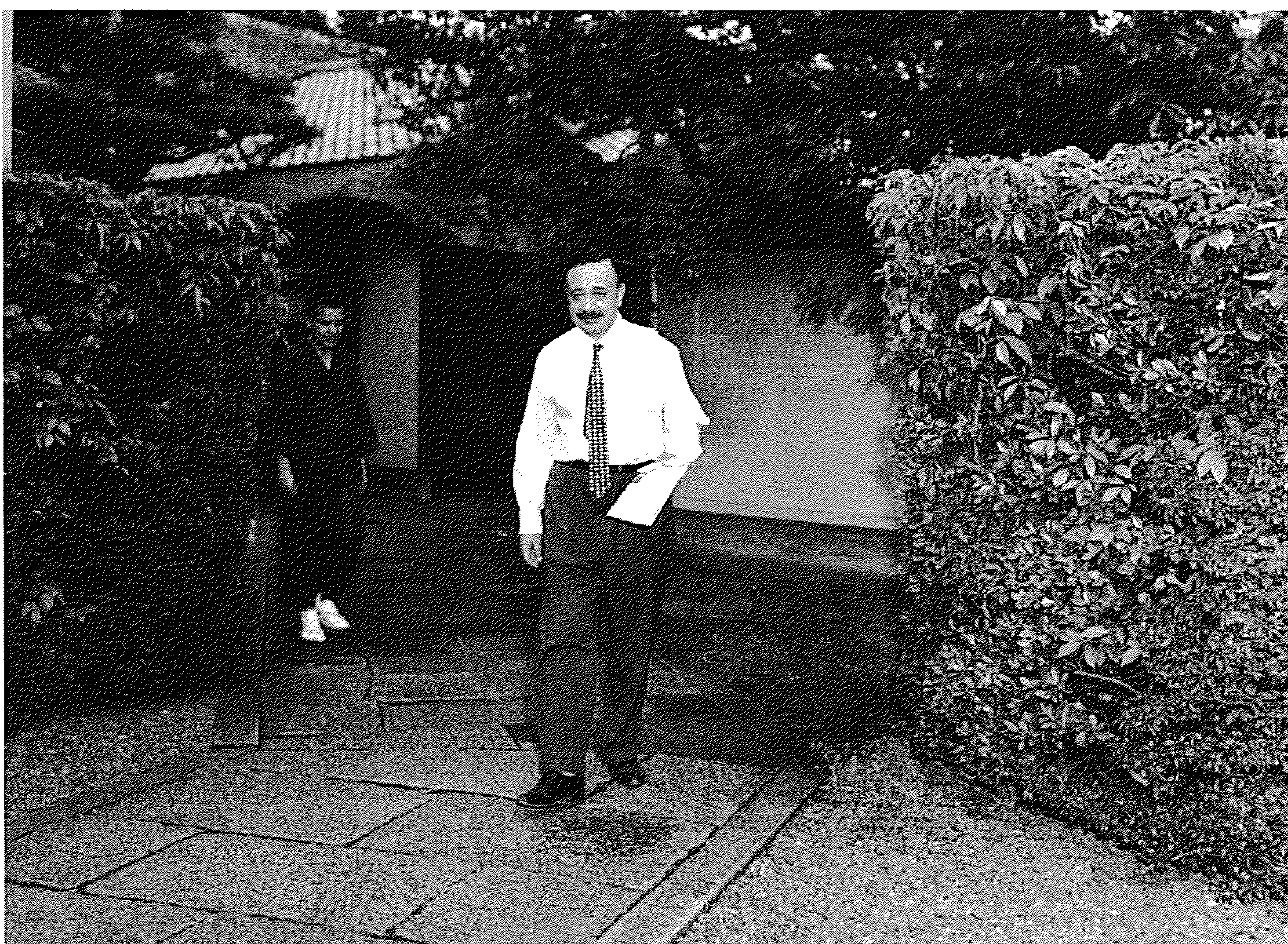
صور فوتوغرافية







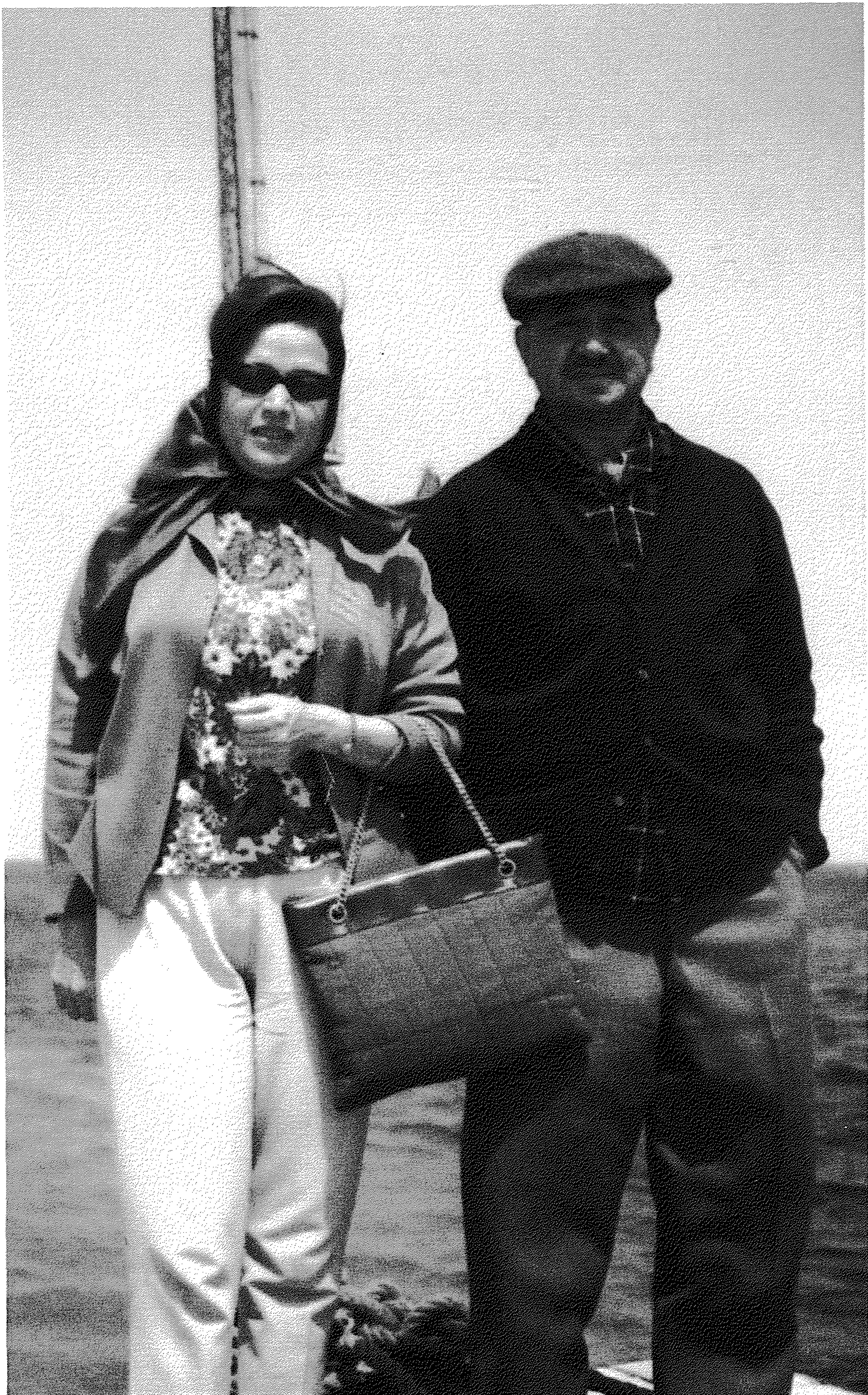

فى الريف الإيطالى، ١٩٥٨



[أعلى] زيارة لمعبد «الشنتو» بمدينة كيوتو اليابانية، ١٩٦٥

[أسفل] دعوة لحفل عشاء تقليدى بطوكيو، ١٩٦٥



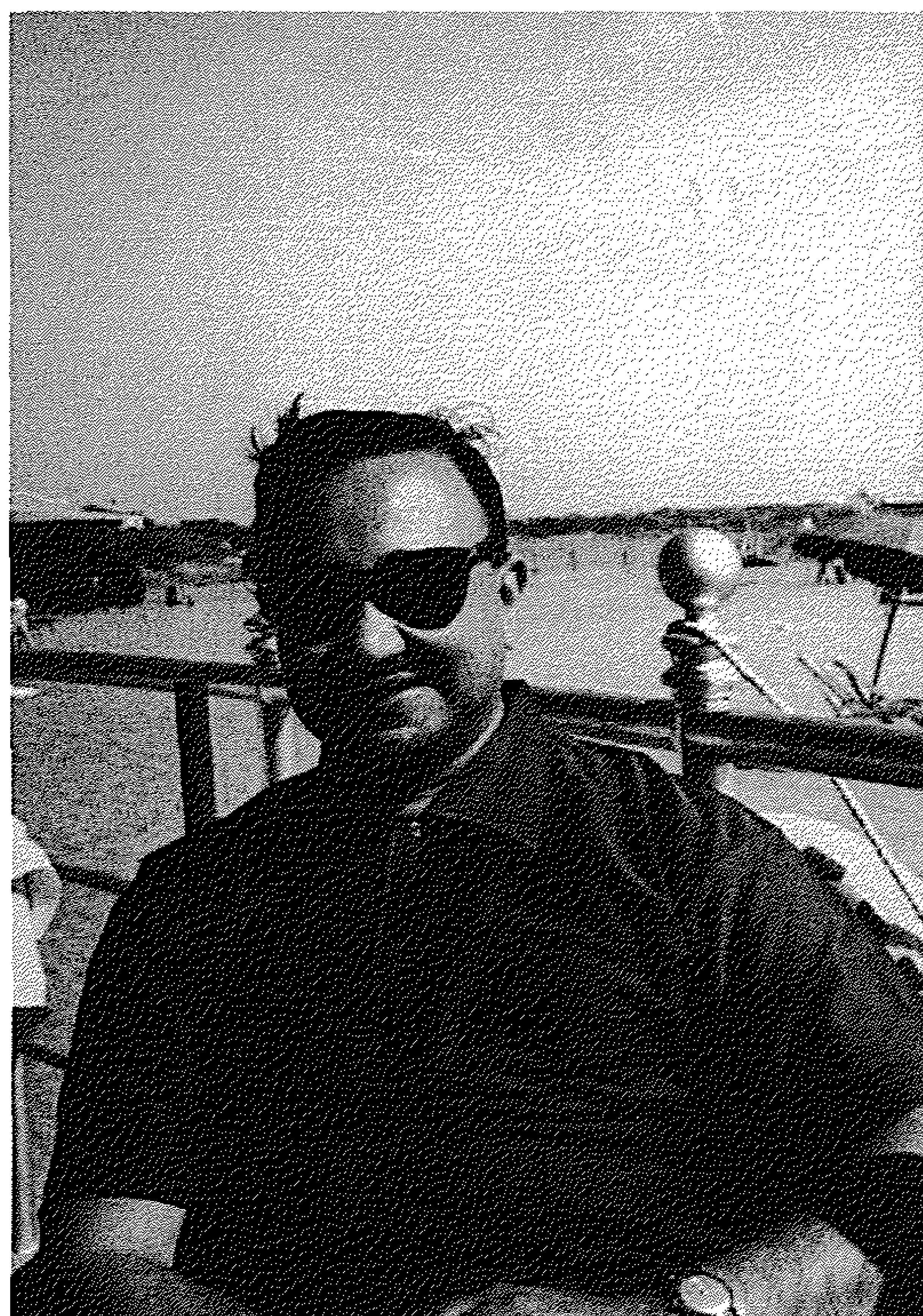


في پاليو كاستزتزا باليونان، ١٩٧١



[أعلى] أمام صيدلية بموسكو، ١٩٦١

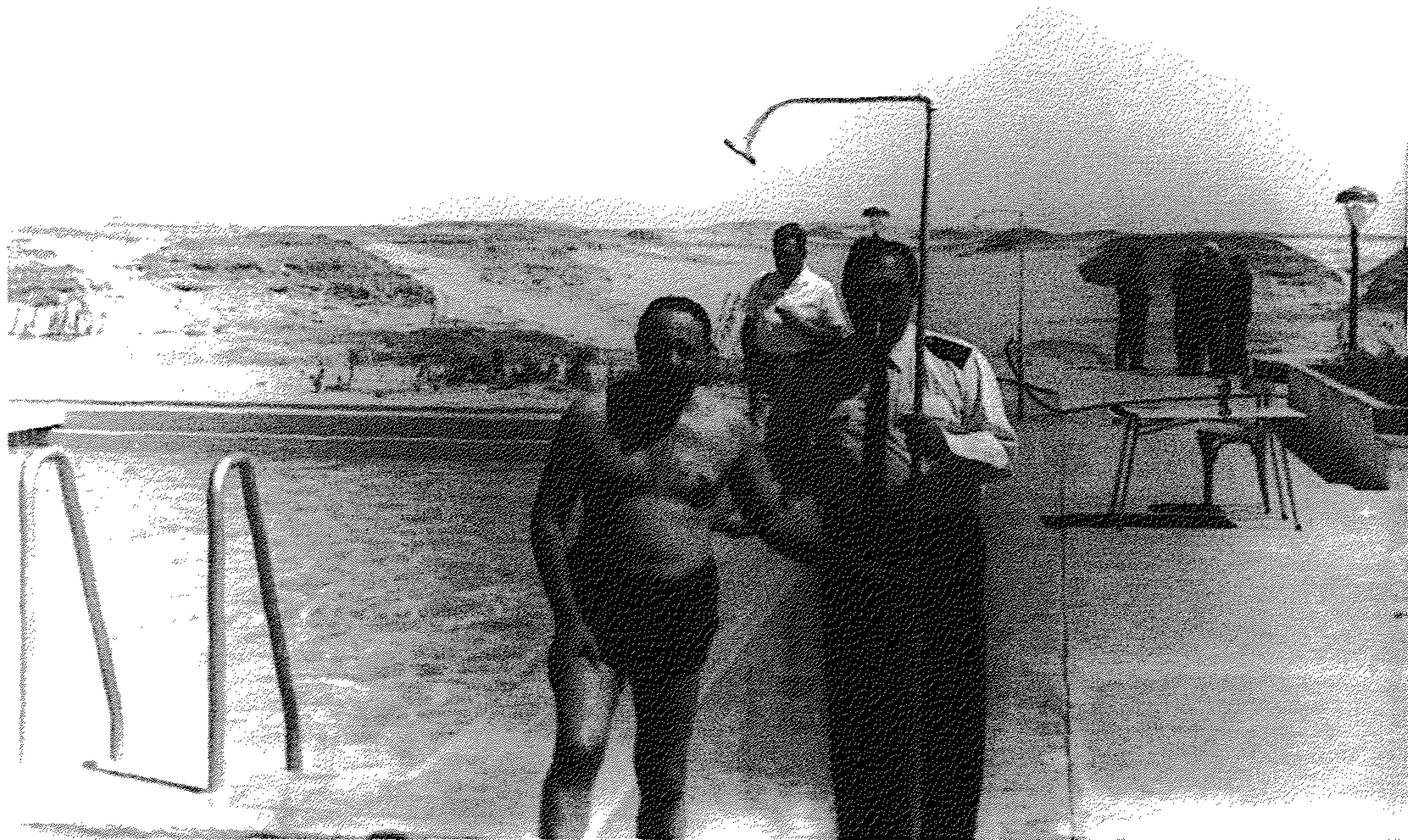
[أسفل] الكوت دازير، ١٩٥٥

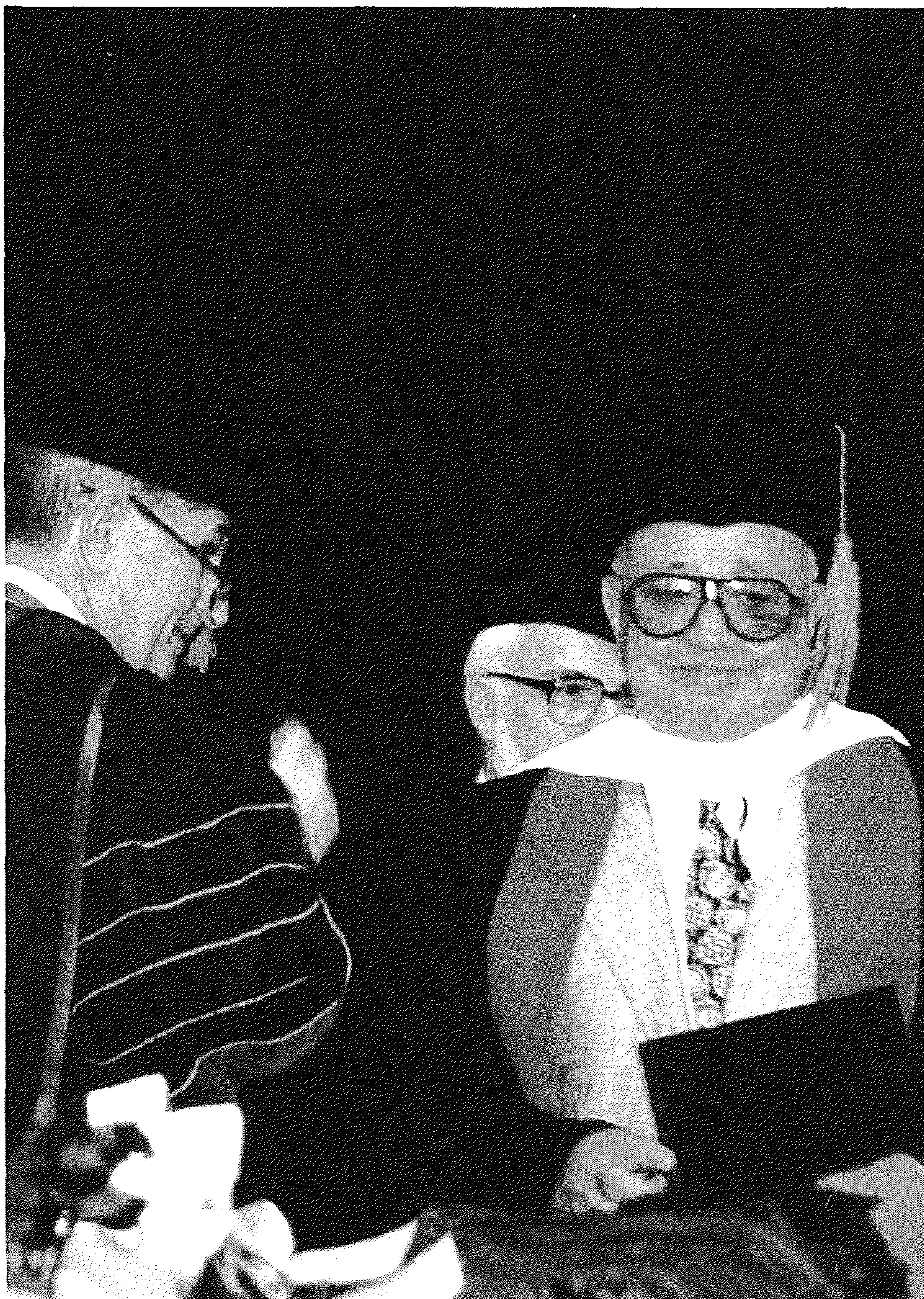




شاطئ المنتزه بالاسكندرية

في حمام السباحة بأبو سمبل، ١٩٦٦





رئيس الجامعة الأمريكية بالقاهرة يهدى درجة الدكتوراه الفخرية للدكتور ثروت عكاشة، يونيو ١٩٩٥



أسرة السفير ثروت عكاشة بڤيلا ساڤويا، روما ١٩٥٨





[الصفحة المقابلة:] الدكتور ثروت عكاشة وقرينته، كرواتيا، ١٩٦٦

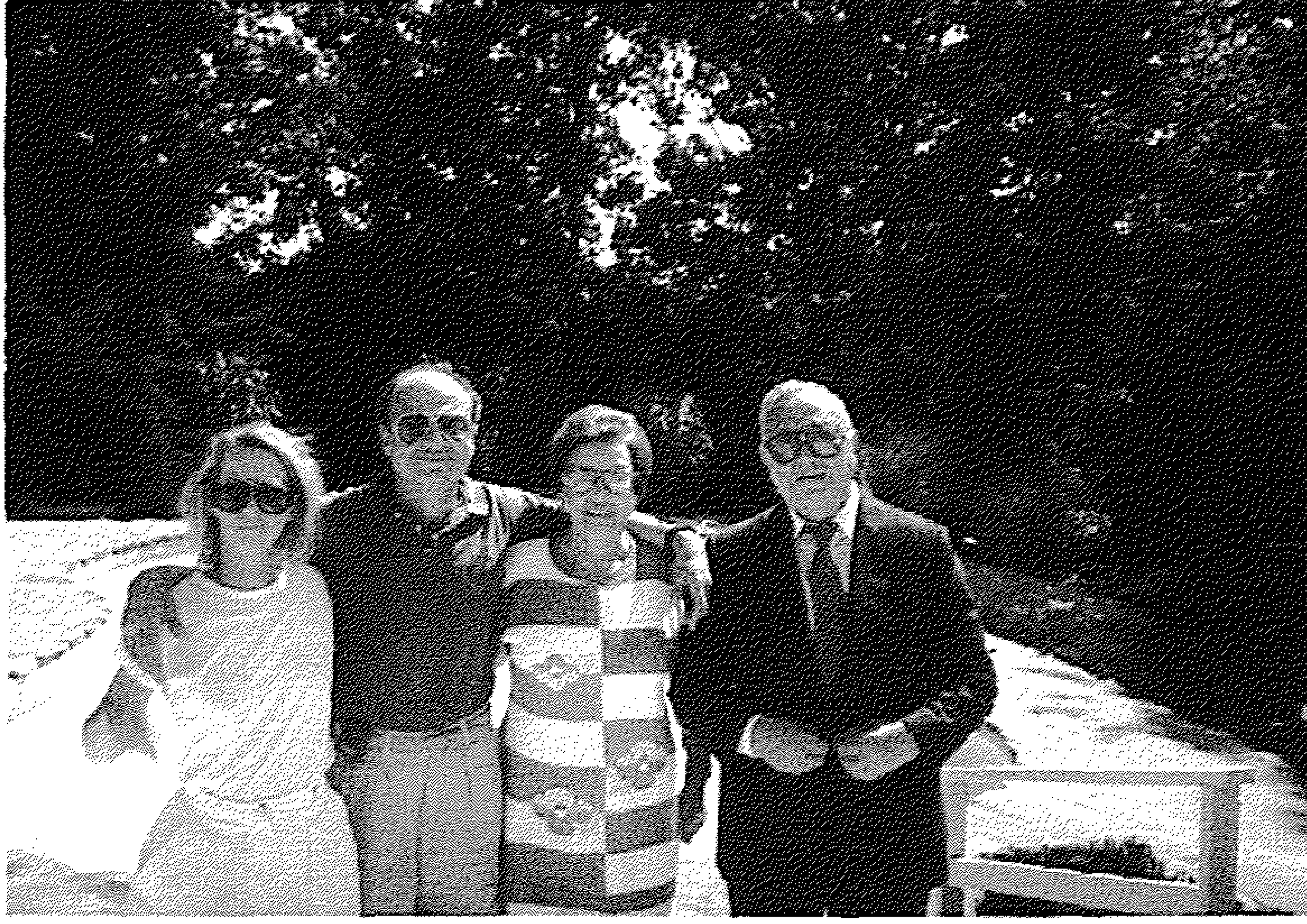
[أعلى] فى حفل خطوبة الدكتور محمود ثروت عكاشة

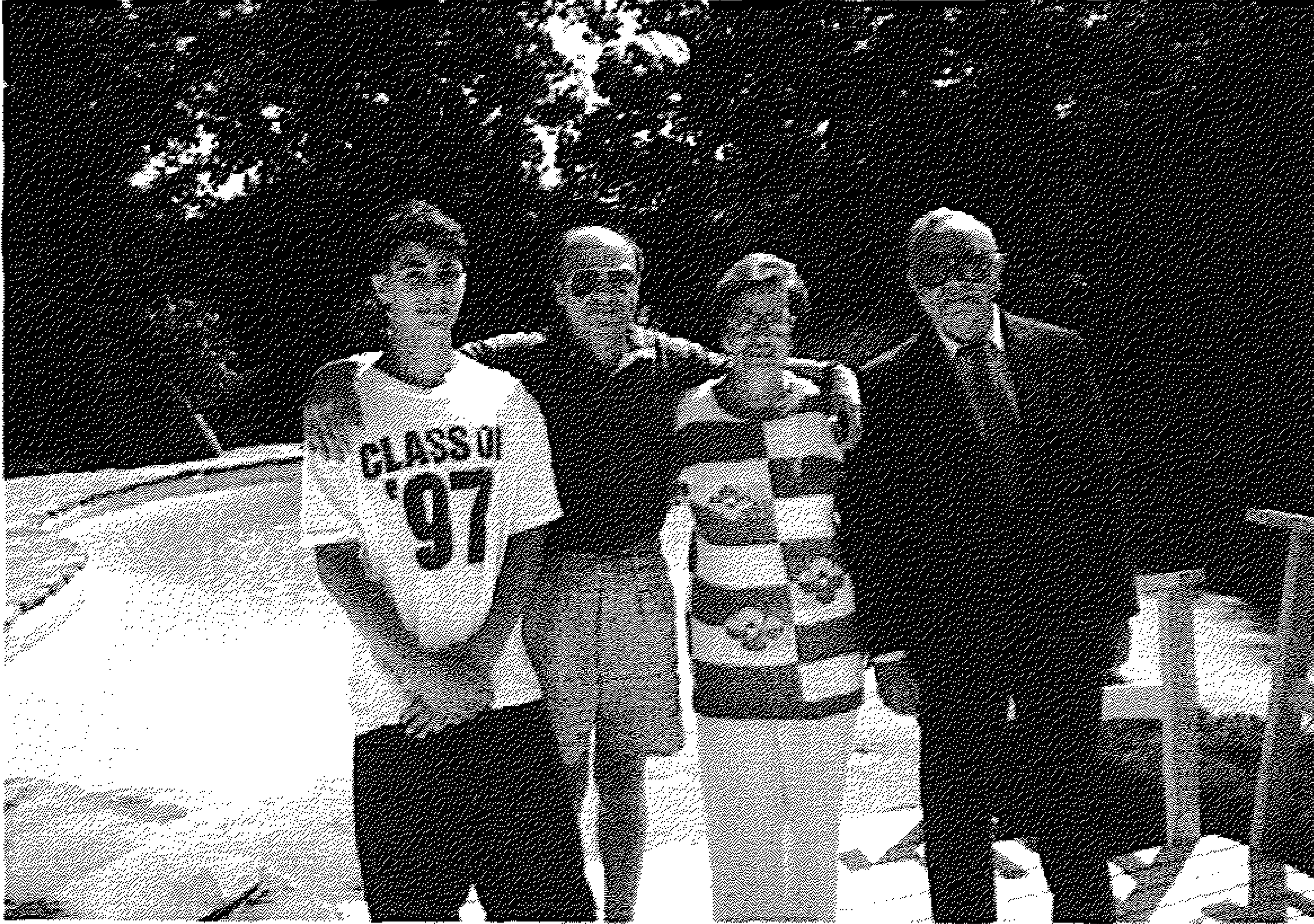


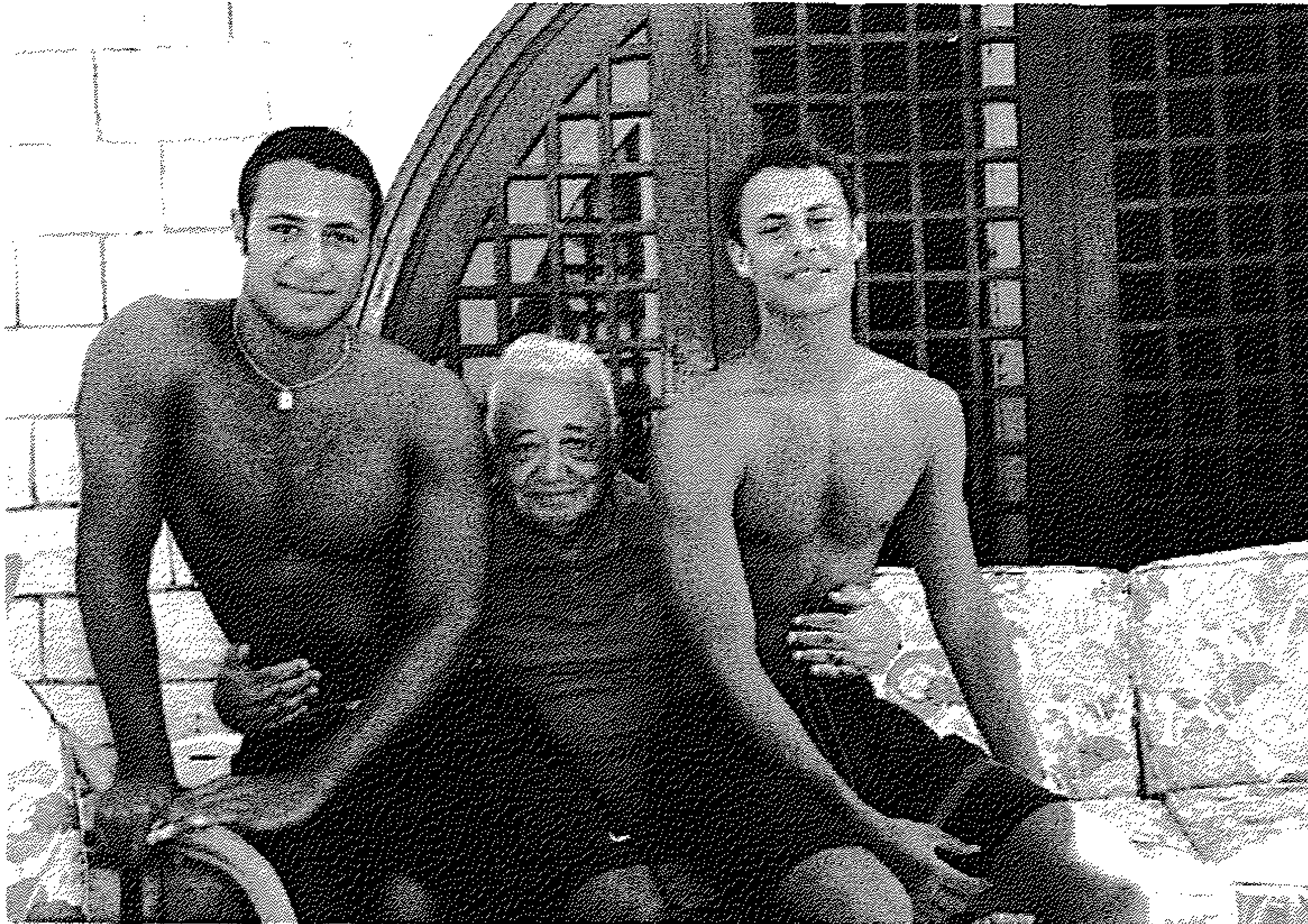
مع ولده محمود وأبناء شقيقته أثناء تدريبهم على ركوب الخيل



يحييّ جهد ولده محمود المتطوّع ضمن أفراد الشعب فى معسكر العمل لتوسيع ترعة المياه العذبة بمنطقة قناة السويس







فى الولايات المتحدة مع أسرة الدكتور محمود ثروت عكاشة وابنيه تيمور وشريف



الأب يقبل ابنه فى حفل خطوبته





[الصورتان أعلى الصفحة] مع قرينته وابنته نورا يوم تلقّى النسخة الأولى من كتابه «الرينيسانس»

[أسفل] نورا ثروت عكاشة وقرينها عبد المجيد اللبان، وأبناؤهما محمد وعمر ونهى، ١٩٩٩

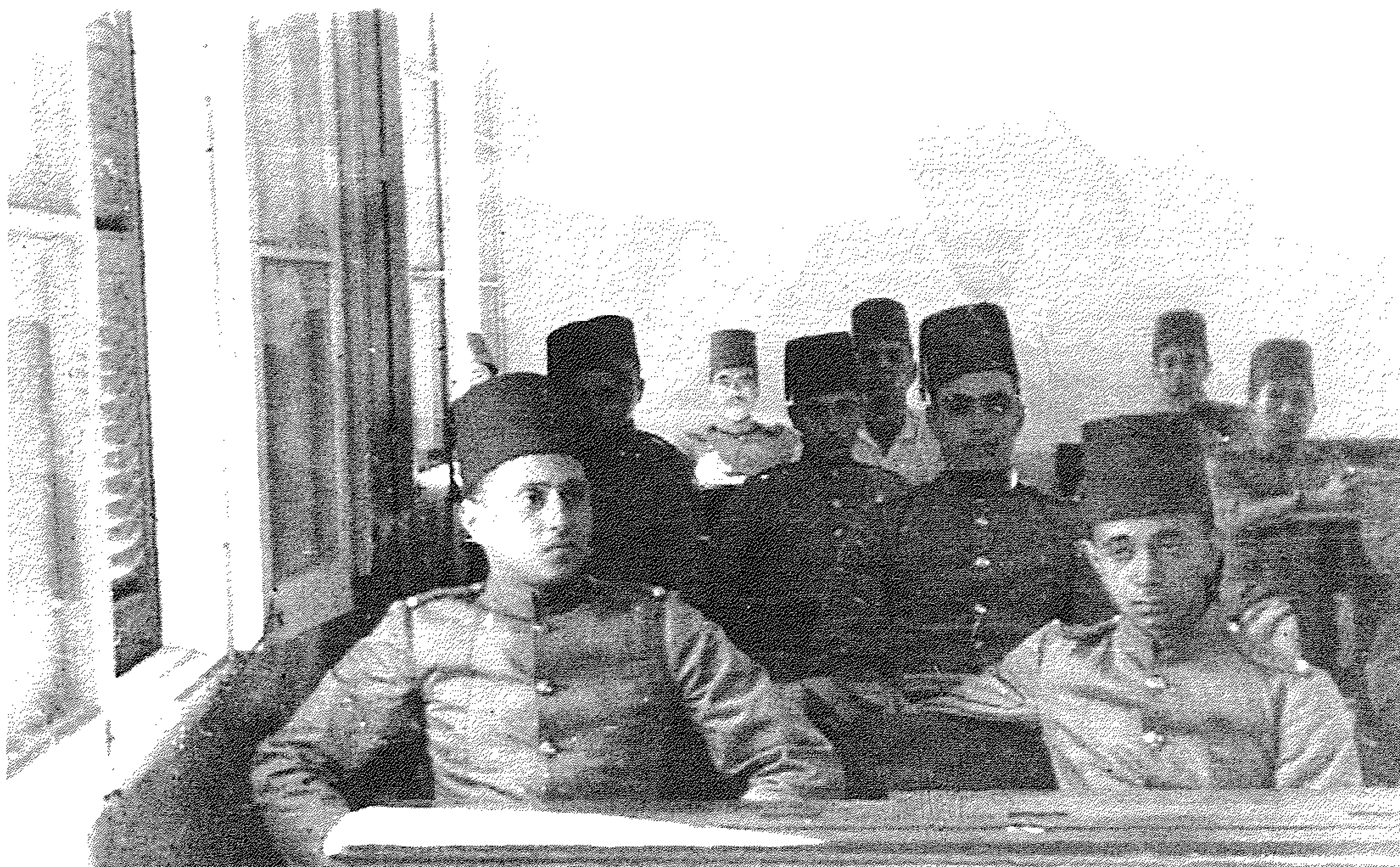




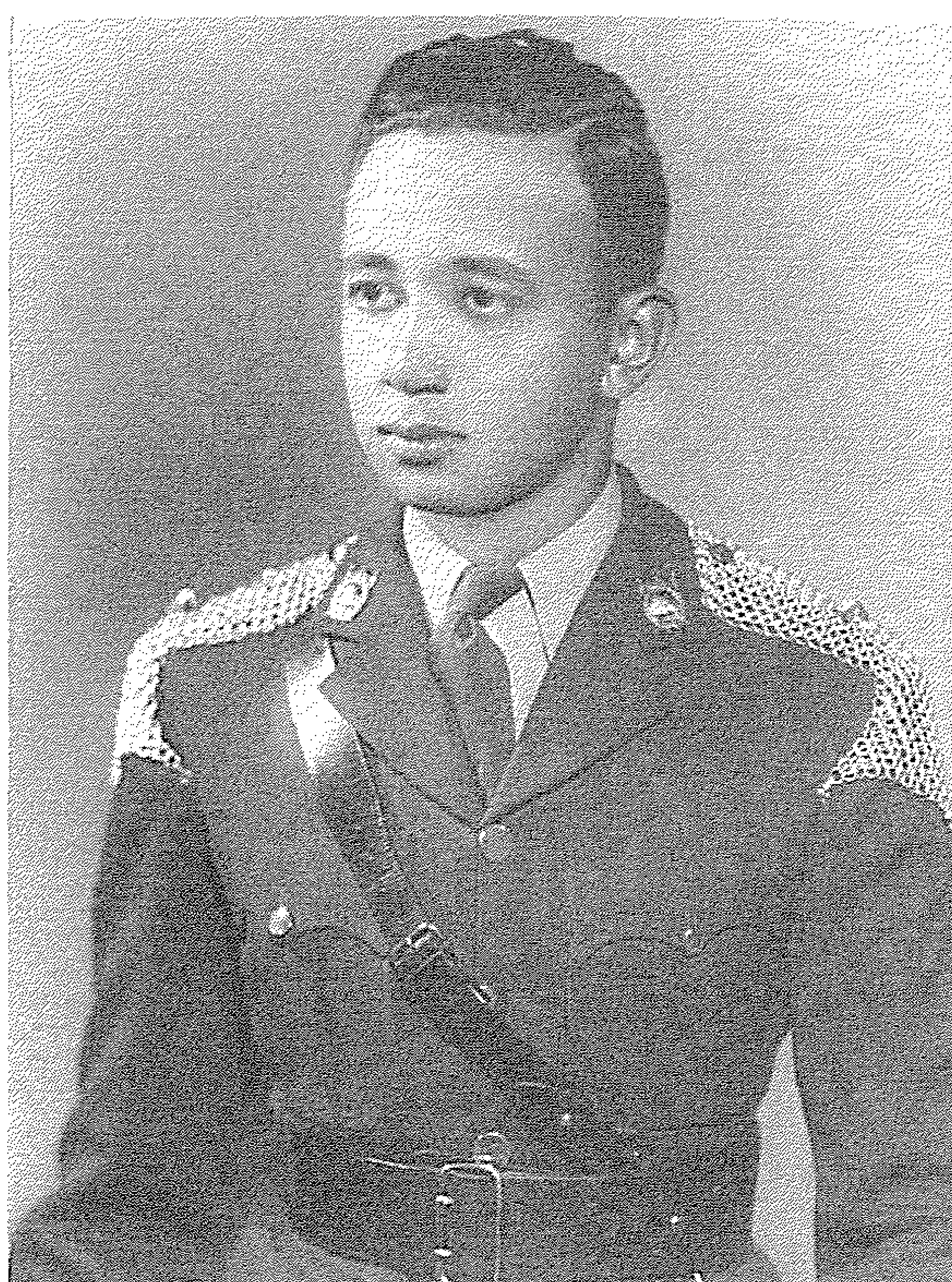
فايد، عطلة نهاية الاسبوع بفايد فى ضيافة الدكتور أحمد عكاشة



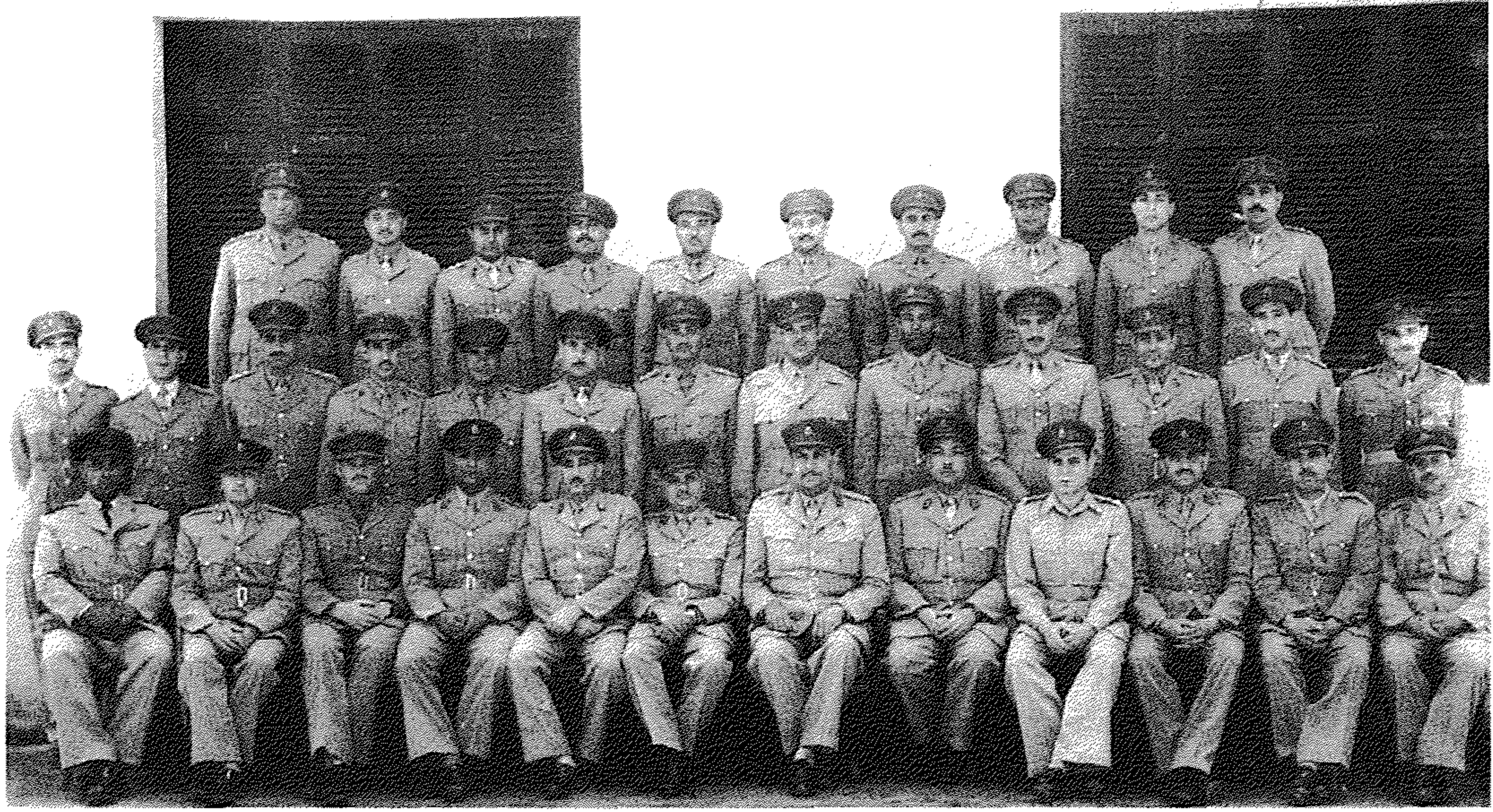
الدكتور أحمد عكاشة فى ضيافة شقيقه بكابينته بشاطئ المنتزه بالاسكندرية



طالبا بالكلية الحربية، ١٩٣٨

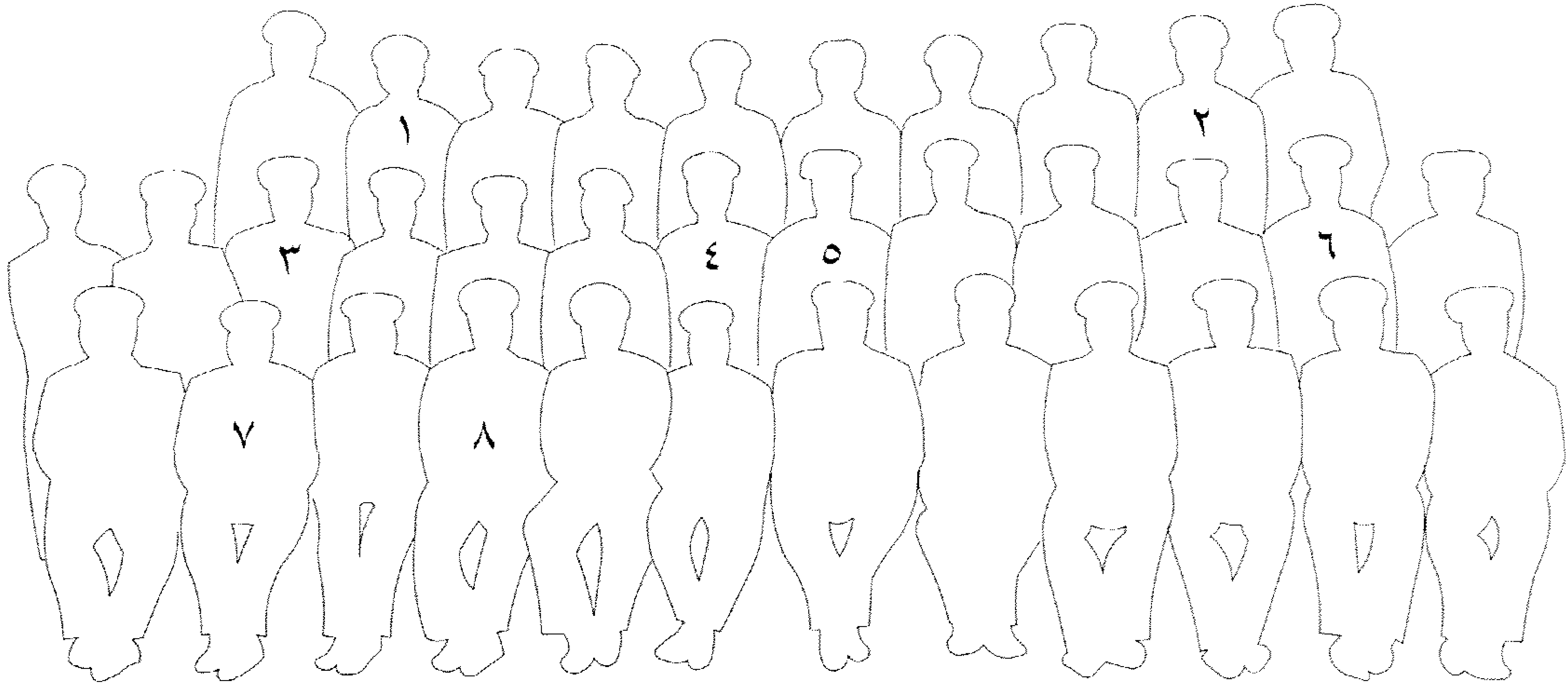


ملازم ثان، ١٩٣٩



دارساً بكلية أركان الحرب، الدفعة التاسعة، ١٩٤٥-١٩٤٨

فى الصورة: (١) ثروت عكاشة. (٢) زكريا محيى الدين. (٣) جمال عبد الناصر. (٤) صلاح سالم. (٥) صدقى سليمان
(٦) عبد الحكيم عامر. (٧) عبد المحسن مرتجى. (٨) محمود يونس





مع اللواء أحمد فؤاد صادق قائد القوات المصرية بفلسطين. رفح (مقر القيادة)، ١٩٤٨



مع وجيه خليل وجمال عبد الناصر وعبد الحكيم عامر. أسدود بفلسطين، أثناء الهدنة، يونيو ١٩٤٨

تعليمات عمليات حربية رقم ٣

(دار الإذاعة)

القائد : ملازم محمد المصري

القوات : ترب سيارات مدرعة ، ٢ عربة مدرعة متوسطة
٢ جيب بلا براونج
جميع الأفراد مسلحين
بالانكستر

الواجب : يتقدم قائد القوة نفسه لقائد العملية الصاغ
ساعت ٠٠٤٠ .

بدار الإذاعة بشارع الشريفين بجوار البنك
الاهلي

ملحوظة : ستشترك مع هذه القوة قوة
أخرى من المشاة هي المسئولة
عن احتلال المداخل والأعمال
المترجلة

واجب السيارات المدرعة : منع أي
دخول من جانب البوليس أو غيرهم
من الأفراد

الشئون الإدارية : يصرف لكل فرد تعيينات طوارئ
لمدة يومين

المواصلات والإشارة : تفتح المواصلة إبتداء
من ساعت ٠٠٤٠ على
أن يبلغ تطور الموقف كل
خمسة عشر دقيقة حتى تصدر
أوامر أخرى

أ ب ج

[illegible]



[الصفحة المقابلة:] ورقة من تعليمات تنفيذ خطة سلاح الفرسان ليلة الثورة في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بخط «الصاغ» أركان حرب ثروت عكاشة

[هذه الصفحة:] رئيساً لتحرير مجلة «التحرير» يستطلع رأى كل من الرئيس اللواء محمد نجيب و«البكباشى» جمال عبد الناصر فى استطلاع الرأى الذى نشرته المجلة حينذاك حول الدستور الجديد ١٩٥٣



أركان حرب سلاح الفرسان، ١٩٥٢



مع الزملاء اللواء وحيد حلمى، و«البكباشى» أحمد مظهر، و«البكباشى» حسين الشافعى، و«الصاغ» عدنان الصلح، و«الصاغ» حسنى عيد

«الصاغ» أركان حرب ثروت عكاشة فى صحبة والده اللواء محمود عكاشة في زيارة تهنئة للرئيس اللواء أركان حرب محمد نجيب، ١٩٥٢







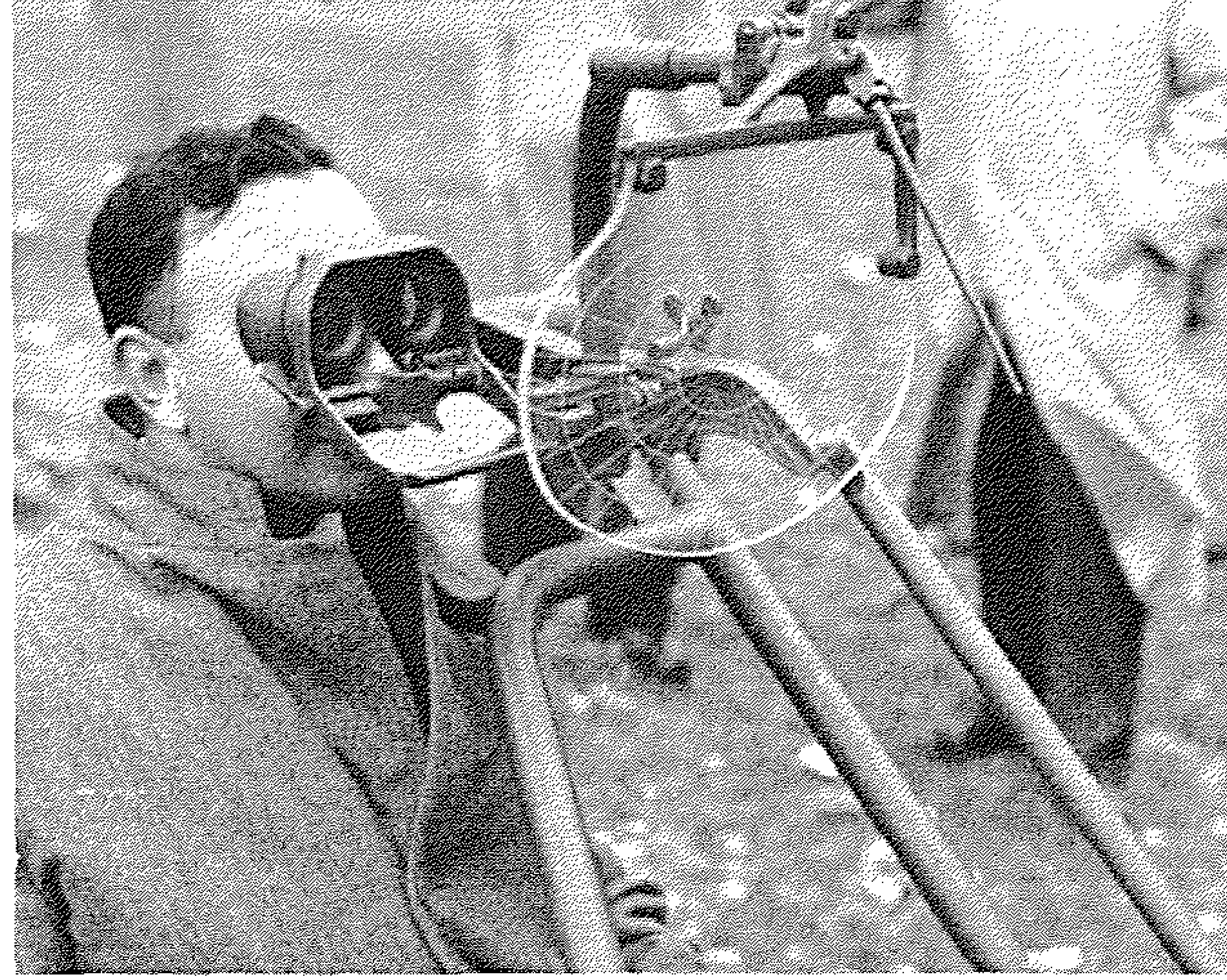

ملحقا عسكريا بباريس يقيم حفل استقبال بعيد الثورة، ٢٦ يوليو ١٩٥٥

[الصورة اليمنى:] في استقبال المستشرق ريچيس بلاشير

[الصورة اليسرى:] في استقبال السفير پيير مايار مدير إدارة الشرق الأوسط بوزارة الخارجية الفرنسية

[الصفحة المقابلة:] وضع إكليل على قبر الجندى المجهول بقوس النصر بپارس، ١٩٥٤

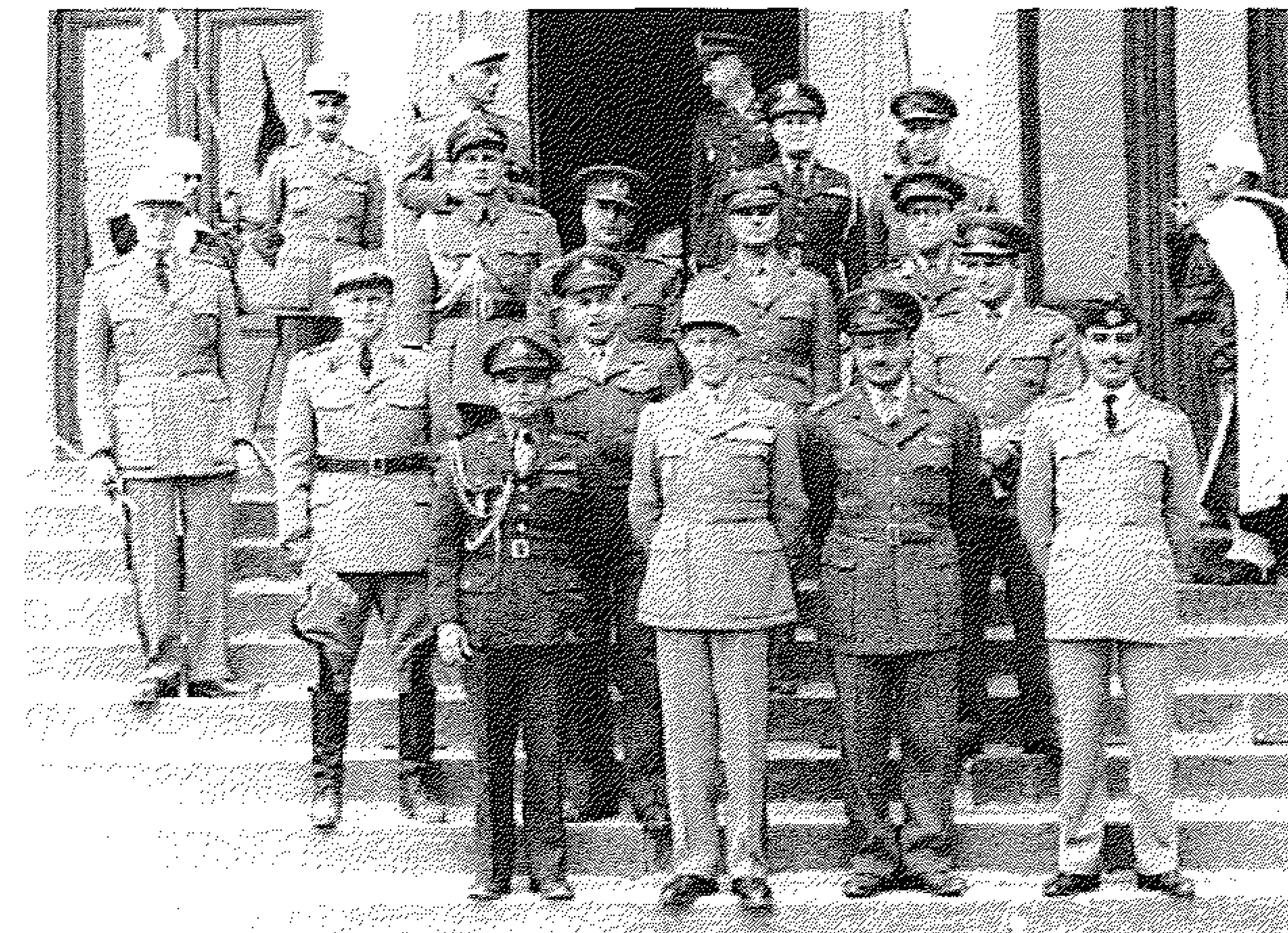




مع الفنيين أثناء تجربة مدفع صاروخى عديم الارتداد، ٣٧ ملليمتر،
سان جالن بسويسرا، ١٩٥٣



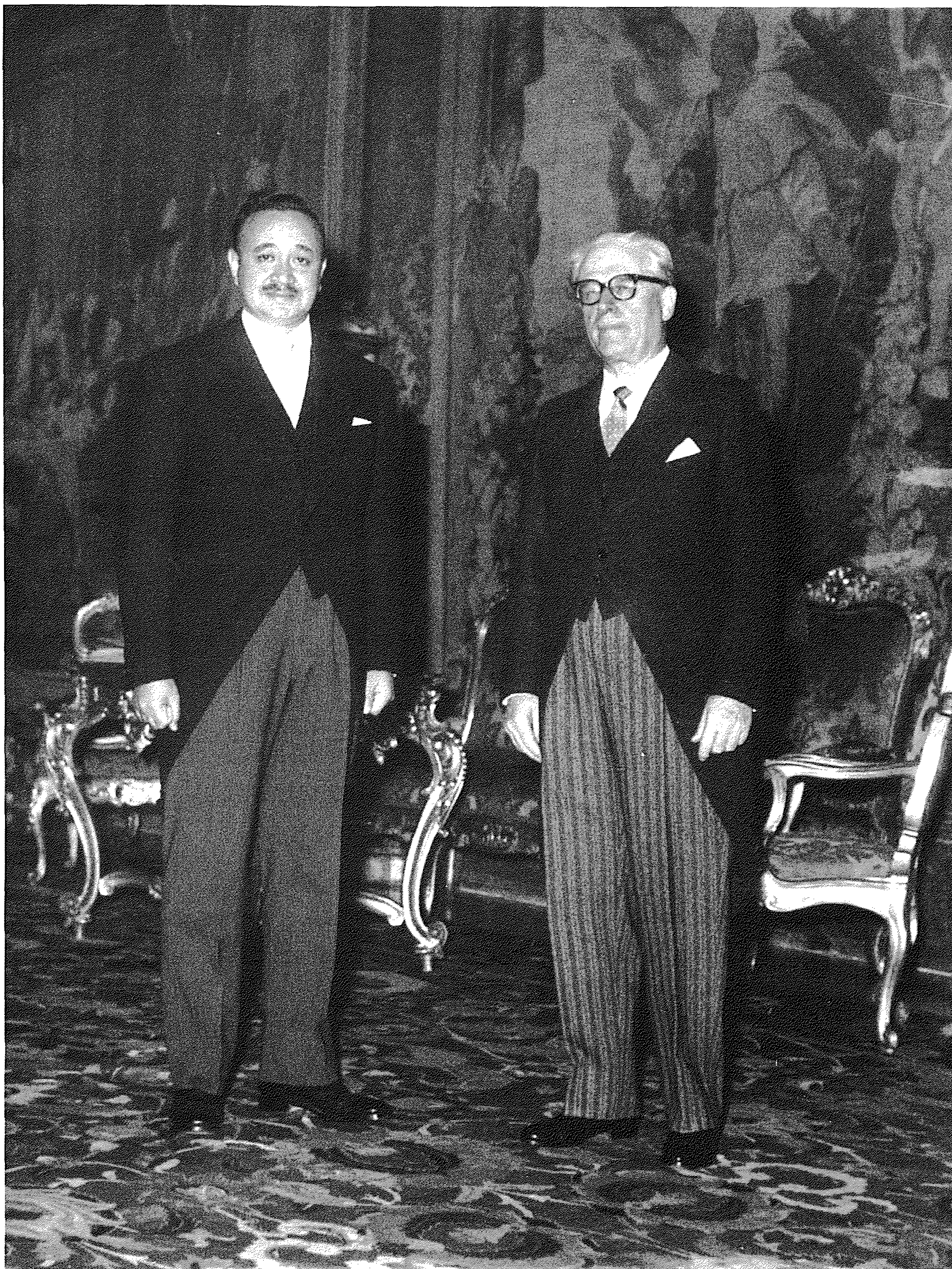
مع زملاء من الملحقين العسكريين بفرنسا
أثناء مناورة عسكرية بحوض الراين بألمانيا المحتلة (وقتذاك)، ١٩٥٥



مع زملاء من الملحقين العسكريين فى زيارة لمدرسة الفرسان بمدينة سومور، فرنسا.
ويبدو بجواره اللواء على أبو نوار الملحق العسكرى الأردنى بفرنسا (حينذاك)

[الصفحة المقابلة:]
وصول أسرة ثروت
عكاشة إلى مطار روما،
أكتوبر ١٩٥٧ عند
تعيينه سفيراً







[أعلى:]

سفيرا بمكتبة بڤيلا
ساڤويا، بروما،
١٩٥٧

[الصفحة المقابلة:]

مع رئيس الجمهورية الإيطالية
السنيور جرونكي بعد تقديم
أوراق إعتماده.

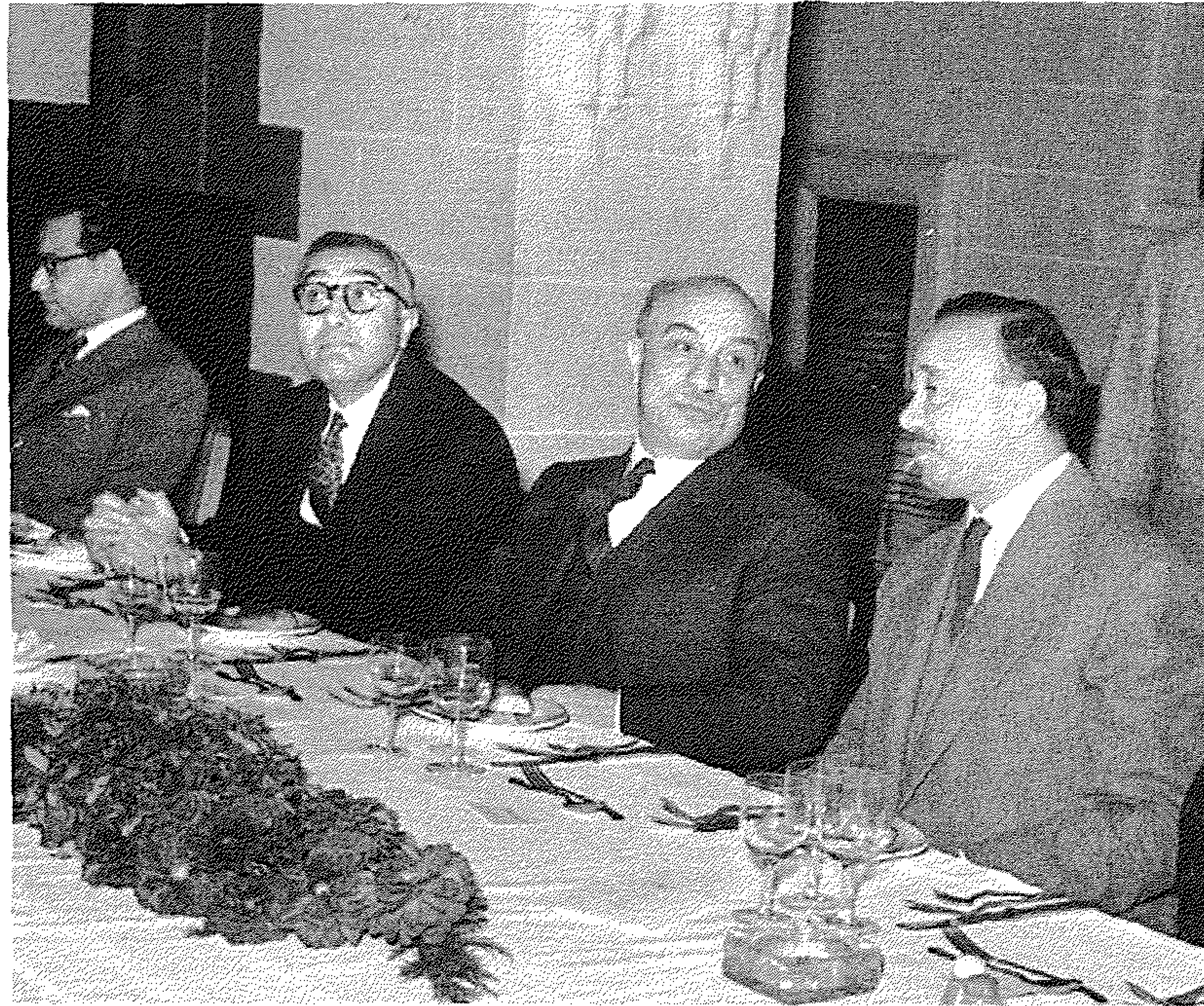


فى زيارة لمتحف الأوفتزي بمدينة فلورنسا مع قرينته برفقة عمدة المدينة السنيور لابيرا والمستشار الثقافي صلاح كامل، ١٩٥٨



[أعلى:] فى استقبال الرئيس الايطالي جرونكي بالجناح المصري فى معرض بينالي ڤينيسيا، ١٩٥٨

[أسفل:] مع الرئيس فانفاني رئيس الوزراء الايطالي عند زيارته لمصر، وفى الصورة الوزير صلاح البيطار والوزير محمد أبو نصير



مع المشير عبد الحكيم عامر فى لقاء مع الدارسين المصريين فى السفارة المصرية بباريس، ١٩٦٥



فى استقبال چفرسون كافري السفير السابق للولايات المتحدة بالقاهرة وقرينته، بالسفارة المصرية بروما، ١٩٥٨

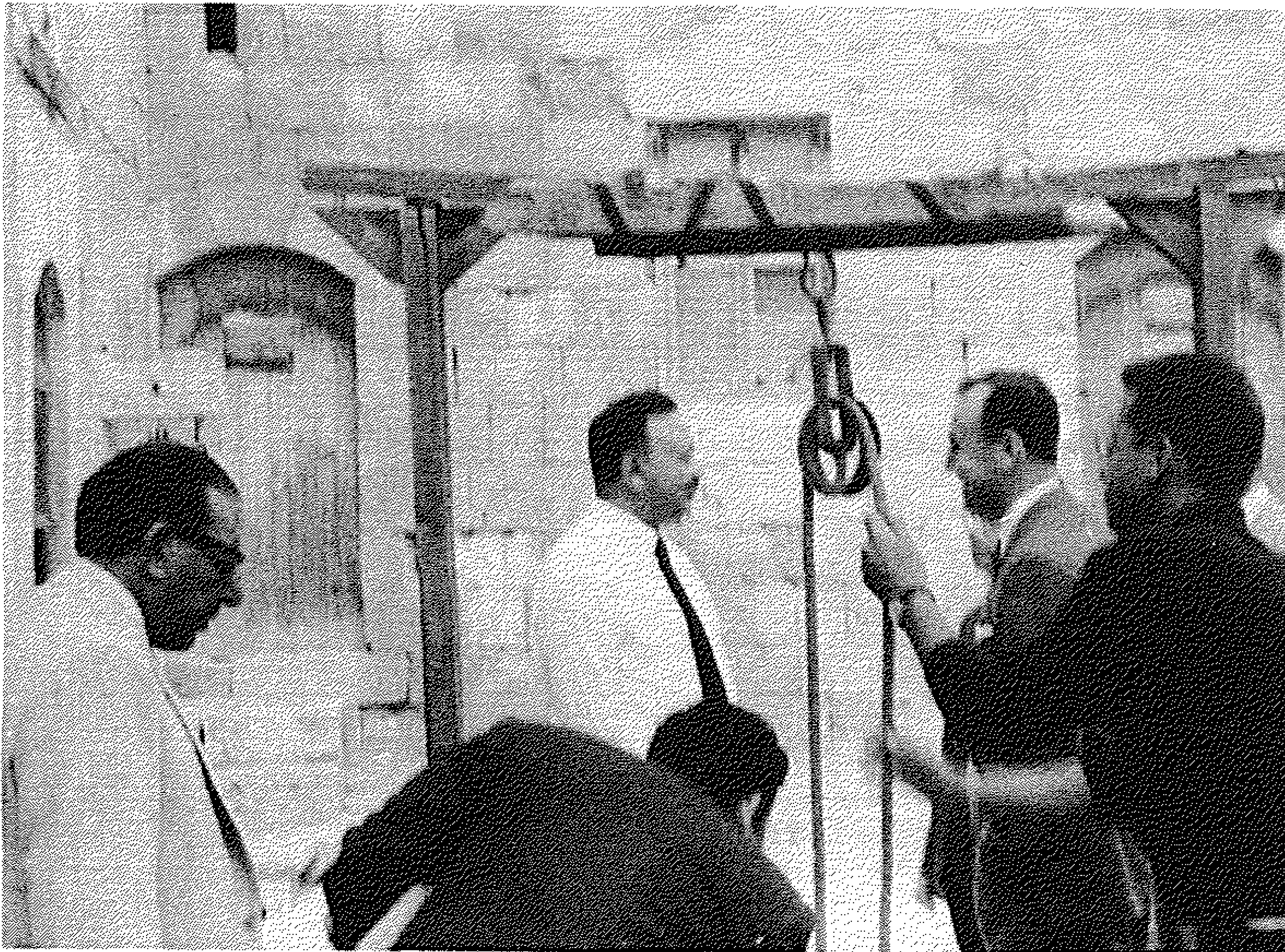
[الصفحة المقابلة: قبل بدء جلسة لمجلس الوزراء، وفى الصورة الدكتور عبد العزيز حجازى والأستاذ أمين هويدى]



[الصفحة المقابلة ـ أعلى :]
فى استقبال الرئيس جمال عبد الناصر عند افتتاح بيت ابن لقمان بالمنصورة، ١٩٦٦

[الصفحة المقابلة ـ أسفل :]
وزيرا للثقافة، يلقى كلمة افتتاح ألفية القاهرة،
بحضور الرئيس جمال عبد الناصر والاستاذ عبد الخالق حسونة أمين عام جامعة الدول العربية، ١٩٦٩





[هذه الصفحة ـ أعلى :]
فى حفل افتتاح عرض الصوت والضوء بالهرم، ١٩٦١،
مع الرئيس عبد الناصر والأمير قسطنطين ولى عهد اليونان آنذاك

[هذه الصفحة ـ أسفل :]
وزيراً للثقافة فى زيارة لمعرة النعمان بسوريا، ١٩٦١



مع الأستاذ الدكتور طه حسين، ١٩٥٨. المؤتمر العام للثقافة، دار الأوبرا المصرية، ١٩٥٩



مع السيدة أم كلثوم، والأستاذ محمد القصبجى، والأستاذ فكرى أباظة، المؤتمر العام للثقافة، دار الأوبرا المصرية، ١٩٥٩



مع الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)

[أعلى:] فى استقبال الأساتذة يحيى حقى، مصطفى محمود، يوسف السباعى، ابراهيم بيومى مدكور وعبد الرحمن الشرقاوى بمكتبه بوزارة الثقافة، ١٩٦٧

[أسفل:] فى افتتاح معهد الفنون المسرحية، مصافحاً الدكتور محمد مندور، ١٩٥٩



[أعلى:] جلسة عمل مع الدكاترة والأساتذة محمد أحمد حسين، يوسف وهبى، أبو بكر خيرت، أحمد بدوى ومصطفى السعيد.
المؤتمر العام للثقافة، دار الأوبرا المصرية، ١٩٥٩

[أسفل:] فى افتتاح أول دورة لمعرض القاهرة الدولى للكتاب، ١٩٦٩، مع د. سهير القلماوي والأستاذ سعد الدين وهبه والأستاذ إسلام شلبي



[أعلى:] فى شرفة مكتبه بوزارة الثقافة، مع الفنان عبد السلام الشريف، والسيدة عنايات عزمي، ومعيدات معهد الباليه، ١٩٦٩

[أسفل:] مع المهندس الدكتور أبو بكر خيرت يتفقد إحدى مراحل تشييد مبنى معهد الكونسيرڤاتوار، ١٩٦٢



[أعلى:] افتتاح معرض التاپسري الفرنسي بفندق سميراميس فى إطار احتفالات ألفية القاهرة، ١٩٦٩

[أسفل:] ليلة افتتاح أوبريت «الأرملة الطروب» لفرانز ليهار، دار الأوبرا المصرية





[أعلى:] في استقبال آل رحباني والفنانة فيروز

[أسفل:] في استقبال الفنان خاتشاتوريان، جلسة عمل





[أعلى:] فى استقبال المايسترو شارل مونش الذى قاد الكونسيرفى حفل افتتاح قاعة سيد درويش، مايو ١٩٦٧

[أسفل:] فى استقبال شارل مونش، وفى الصورة الدكتور مجدى وهبة وكيل وزارة الثقافة للشئون الخارجية





[أعلى:] مع وزير الثقافة الفرنسي أندريه مالرو والسيدة كريستيان نوبلكور فى حفل افتتاح معرض توت عنخ آمون بباريس، البيتى پاليه بباريس، ١٩٦٧

[أسفل:] حفل افتتاح معرض ٥٠٠٠ سنة من الفن المصرى القديم ببروكسيل، ١٩٦٠. مع وزير التعليم والثقافة البلچيكي ود. أنور شكري





[أعلى:] في زيارة لطشقند وبرفقته الفنان صلاح طاهر والدكتور سعاد عبد المجيد، ١٩٦١

[أسفل:] وزيرا للثقافة يوقع اتفاقية ترميم معبد الكرنك مع وزير الثقافة الفرنسي بباريس، ١٩٦٢



[أعلى:] فى استقبال وزيرة ثقافة الاتحاد السوفييتي إكاترتينا فورتسيڤا

[أسفل:] مع ڤيلاند ڤاجنر حفيد الفنان ريتشارد ڤاجنر في مسرح بايرويت، ١٩٦٣



[أعلى:] مع وزير الثقافة السوڤييتي، ١٩٦١

[أسفل:] مع ڤولفجانج ڤاجنر حفيد ر. ڤاجنر، بايرويت، ١٩٦٣





فى السفارة الفرنسية أثناء حفل تسلّمه لوسام اللچيون دونير، ١٩٦٨



فى جمعية الصداقة المصرية الفرنسية بعد محاضرة السيدة كريستيان دى روش نوبلكور عن رمسيس الثانى بمقر الجمعية، ١٩٩٨



مع عالم الآثار ميخائيلوفسكي والدكتور جمال مختار رئيس هيئة الآثار، بمدينة الأقصر ١٩٧٠



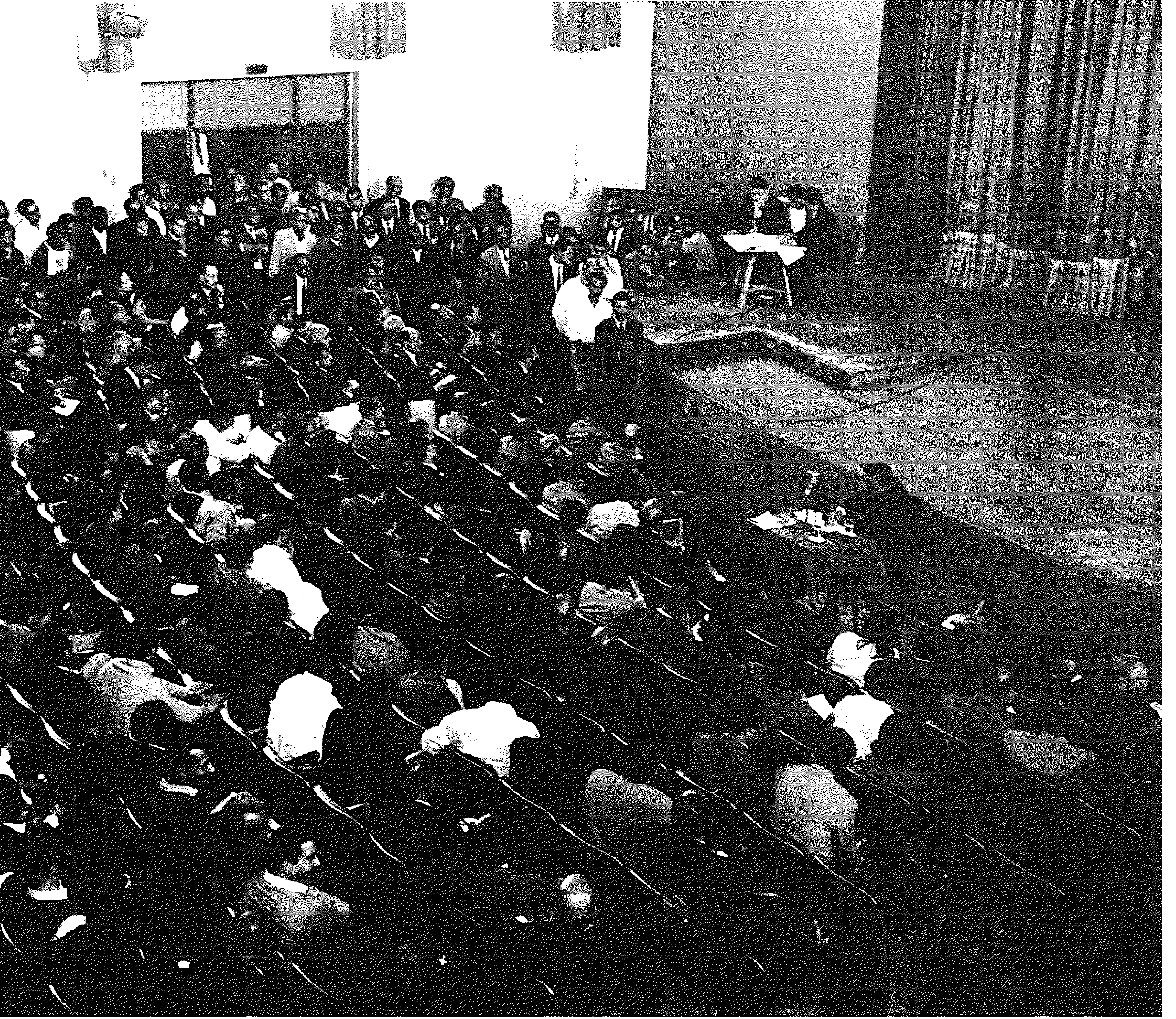




[الصفحة المقابلة - أعلى:]
حفل افتتاح معرض توت عنخ آمون بالناشونال جاليرى واشنطن، ١٩٦١
[الصفحة المقابلة - أسفل:]
في ضيافة سفير فرنسا بالقاهرة المسيو جاك رو وقرينته، ١٩٦٠

[أعلى هذه الصفحة:]
مع أندريه مالرو، فى افتتاح معرض توت عنخ آمون بباريس، ١٩٦٧





فى المؤتمر الثقافي للأدباء والفنانين، ١٩٦٦



جولة برفقة عالم الآثار المصرية البروفيسور إيمري والدكتور جمال مختار بمنطقة سقارة، ١٩٦٩



فى زيارة لمعبد البارثيون فى أكروبول أثينا



رئيساً للجنة الاستشارية لمعهد العالم العربى بباريس فى حفل استقبال الرئيس فرانسوا ميتران بمقرّ المعهد
بحضور الأستاذ جاك بيرك ورئيس المعهد إدجار بيزانى، ١٩٩٠



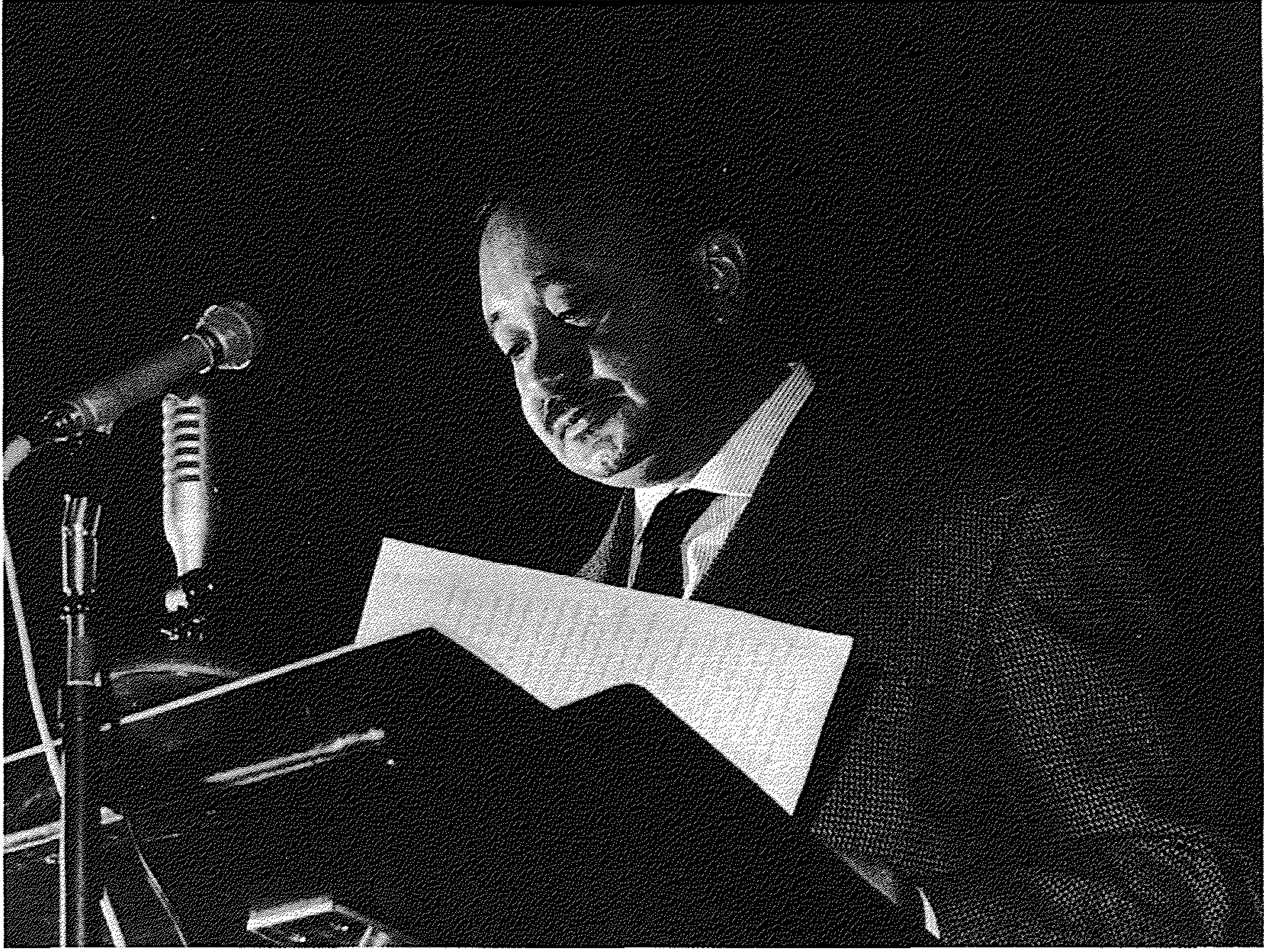
أمام واجهة مبنى معهد العالم العربى بباريس، ١٩٩٠



مع السينيور ڤيتورينو ڤيرونيزي مدير عام منظمة اليونسكو بمقر المنظمة بباريس، ١٩٥٩



مع الرئيس جمال عبد الناصر والسنيور ڤيتورينو ڤيرونيزي مدير عام اليونسكو، ١٩٥٩



إلقاء خطاب مصر لإنقاذ آثار النوبة بمقر منظمة اليونسكو بباريس، ١٩٥٩



إلقاء خطاب افتتاح معرض توت عنخ آمون بالناشونال جاليري بواشنطون، ١٩٦١
بحضور قرينته والسفير المصري الدكتور مصطفى كامل



حفل التوقيع بالمجمّع الثقافى (أبو ظبي) بعد صدور كتب الرنيسانس والباروك والروكوكو، مارس ١٩٩٩



مع الشاعر محمد أحمد خليفة السويدى أمين عام المجمّع الثقافي أبو ظبي والسفير دكتور حسن اليوسف
في حفل توقيع كتب عصر النهضة، أبو ظبي، مارس ١٩٩٩



[أعلى:] فى استقبال أعضاء المجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو فى مكتبه بقصر عابدين، ١٩٦٠

[الصفحة المقابلة:] صورتان من المباحثات مع مدير عام اليونسكو (الجديد آنذاك) رينيه ماهيه بالقاهرة، ١٩٦٠



فى رفقة الرئيس جمال عبد الناصر أثناء زيارته لمعبدى أبو سمبل قبل نقلهما، ١٩٥٩



بسم الله الرحمن الرحيم
تم بحمد الله وعونه
في يوم ٢٩ جمادى الآخرة ١٣٨٨ الموافق ٢٢ سبتمبر ١٩٦٨
أن تفضل بإزاحة الستار عن هذه اللوحة التذكارية
السيد الرئيس جمال عبد الناصر
رئيس الجمهورية العربية المتحدة
احتفالاً بإنقاذ معبدي رمسيس الثاني في أبو سمبل وإعادة إقامتهما
في هذا المكان، واعتزازاً بالتضامن الدولي لإنقاذ تراث الإنسان بعد
إقامة السد العالي في أسوان لتحقيق الرفاهية والرخاء لشعب مصر.
وذلك بالتعاون مع هيئة اليونسكو

In the name of God, the Compassionate, the Merciful.
On 29 Gumada al-Akhira A.H. 1388 - 22 September A.D. 1968
with God's help,

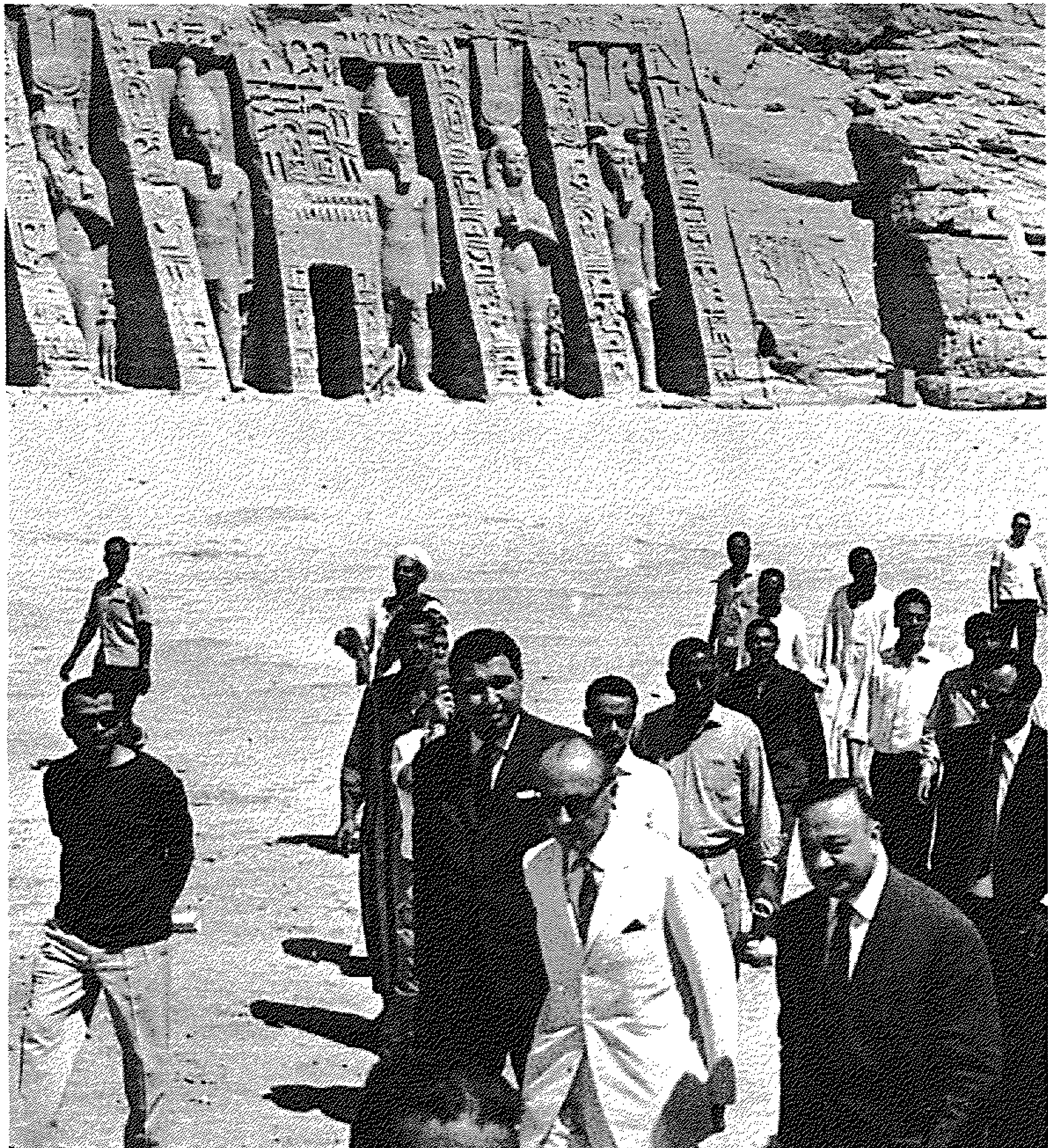
GAMAL ABDUL-NASSER
PRESIDENT OF THE UNITED ARAB REPUBLIC,

Unveiled this commemorative plaque to honour both the safeguarding of the two temples of Ramses II at Abu Simbel with their reconstruction on that site, and also as a memorial of international collaboration for preserving a human heritage, after the building of the High Dam at Aswan to ensure welfare and prosperity for the people of Egypt.
This task has been achieved through cooperation with UNESCO

"While engaged in building the High Dam to ensure prosperity to the people of the U.A.R., we remain determined to safeguard the Nubian monuments and sites with a view to preserving an ancient human legacy and serving human culture."
Dr. SARWAT OKASHA

"These monuments do not belong solely to the countries who hold them in trust. The whole world has the right to see them endure".
Dr. VITTORINO VERONESE

"Through this restoration of the past we have indeed helped to build the future of mankind."
RENÉ MAHEU





[الصفحة المقابلة ـ أعلى:]
عناق مدير عام منظمة اليونسكو ووزير الثقافة يوم افتتاح معبدى أبو سمبل فى موقعهما الجديد يوم ٢٢ سبتمبر ١٩٦٨
[الصفحة المقابلة ـ أسفل:]
جولة أمام معبد نفرتاري بأبو سمبل فى يوم الافتتاح

[هذه الصفحة:]
وزير الثقافة يلقي خطاب حفل افتتاح معبدي أبو سمبل فى موقعهما الجديد



الدكتور ثروت عكاشة يلقى كلمة مصر فى مؤتمر توقيع الاتفاقيات الخاصة بمساهمات الدول فى إنقاذ معبد فيله، ديسمبر ١٩٧٠

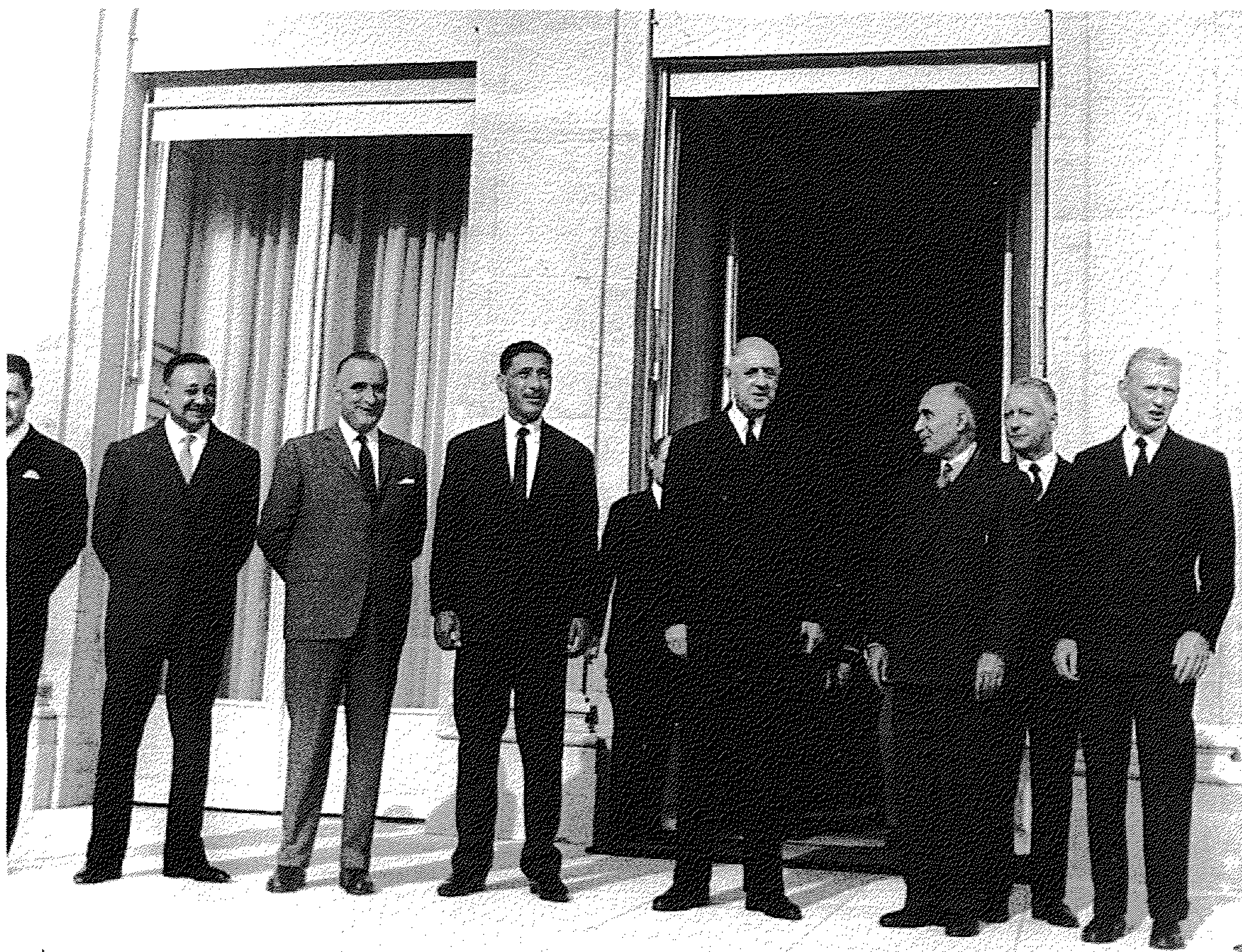


نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ مدينة البندقية برئاسة رينيه ويج وإلى جواره رينيه ماهيه، ١٩٦٩

[الصفحة المقابلة:] في توديع الرئيس جمال عبد الناصر بعد حفل افتتاح ألفية القاهرة بمقر جامعة الدول العربية، القاهرة ١٩٦٩









[الصفحة المقابلة ـ أعلى:]
لقاء خاص مع الرئيس شارل ديجول بمكتبه بقصر الإليزيه، مايو ١٩٦٧

[الصفحة المقابلة ـ أسفل:]
الرئيس شارل ديجول وإلى يمينه المشير عبد الحكيم عامر ورئيس الوزراء الفرنسى جورج پومپيدو والدكتور ثروت عكاشة، وسفير فرنسا فى مصر، وإلى يمينه الدكتور محمود فوزى ووزير الدفاع الفرنسى مسمير ووزير الخارجية الفرنسى كوڤ دى مورڤيل، ١٩٦٥

[هذه الصفحة:]
فى استقبال الرئيس ديجول وقرينته عند زيارته لمعرض توت عنخ آمون بباريس برفقة أندريه مالرو وكريستيان نوبلكور، مايو ١٩٦٧

[أعلى:] مع الرئيس نهرو فى دار الأوبرا المصرية بالقاهرة

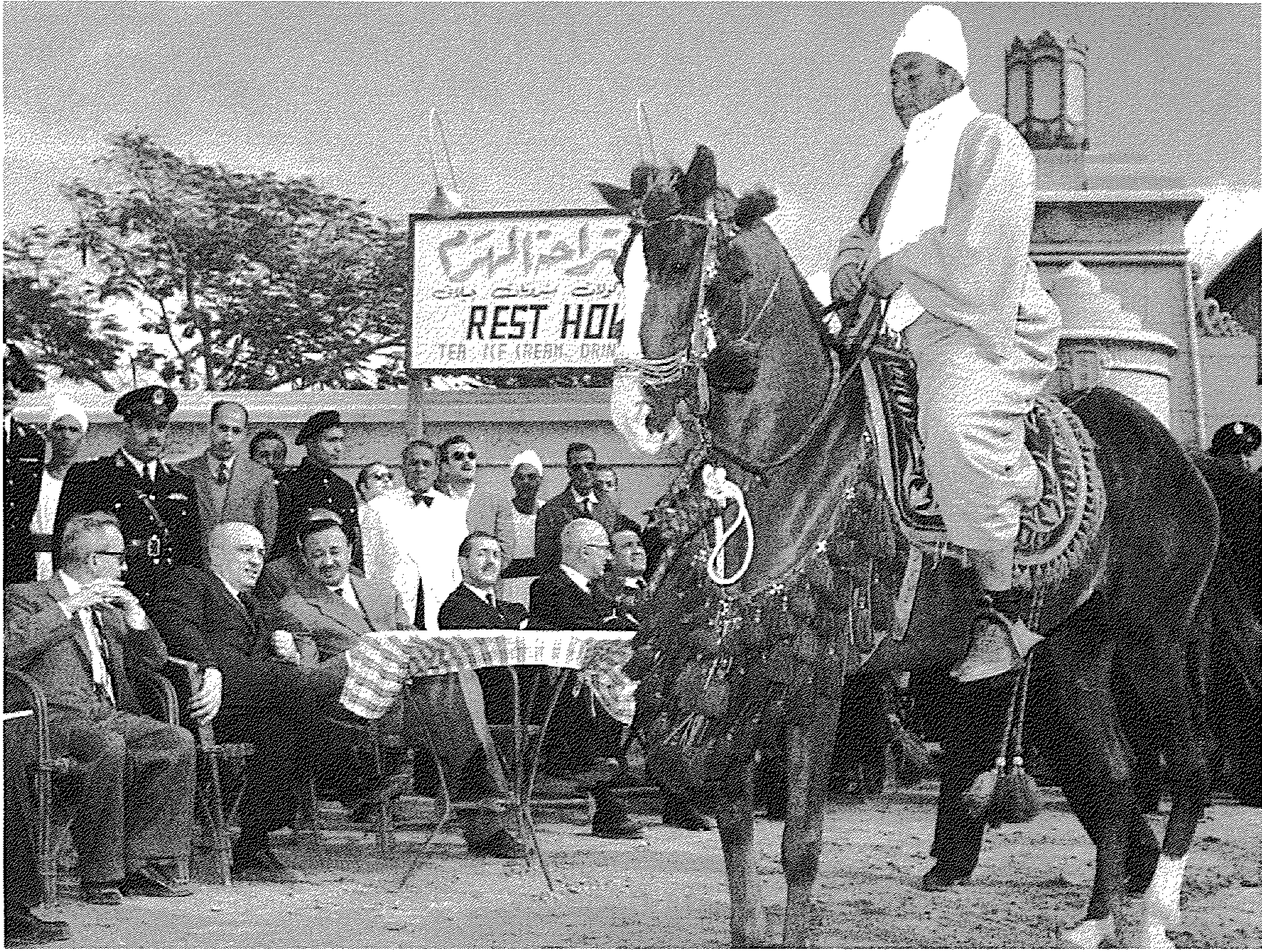
[أسفل:] فى استقبال الرئيس أحمد سوكارنو، القاهرة



[أعلى:] مع الرئيس جمال عبد الناصر والرئيس تيتو وقرينته فى أحد عروض الصوت والضوء بالهرم

[أسفل:] فى استقبال الرئيس تيتو بدار الأوبرا المصرية، القاهرة





[أعلى:] برفقة السنيور فانفاني رئيس وزراء إيطاليا خلال زيارته للقاهرة، ١٩٥٨

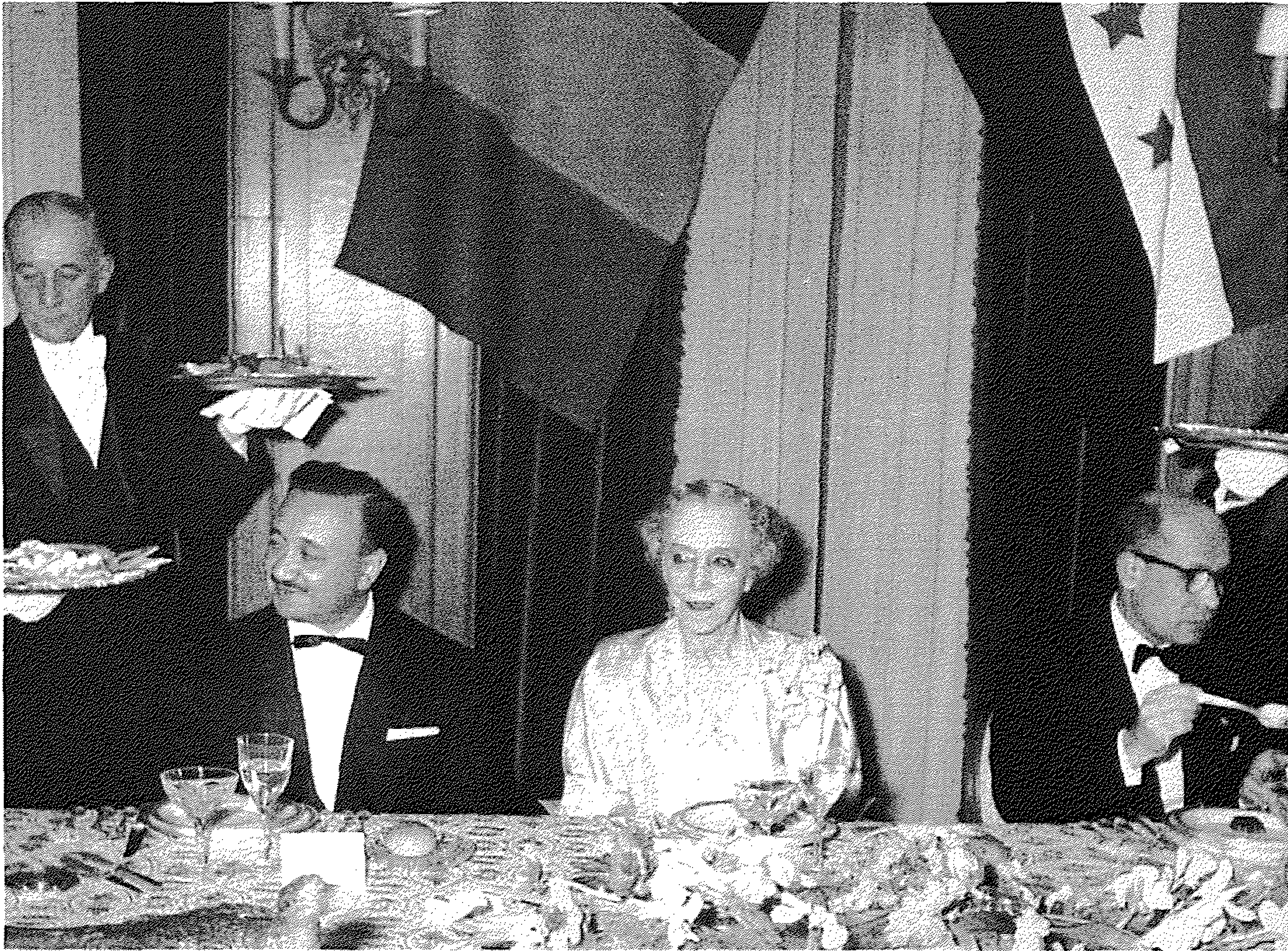
[أسفل:] في استقبال الأمير صدر الدين خان بالقاهرة



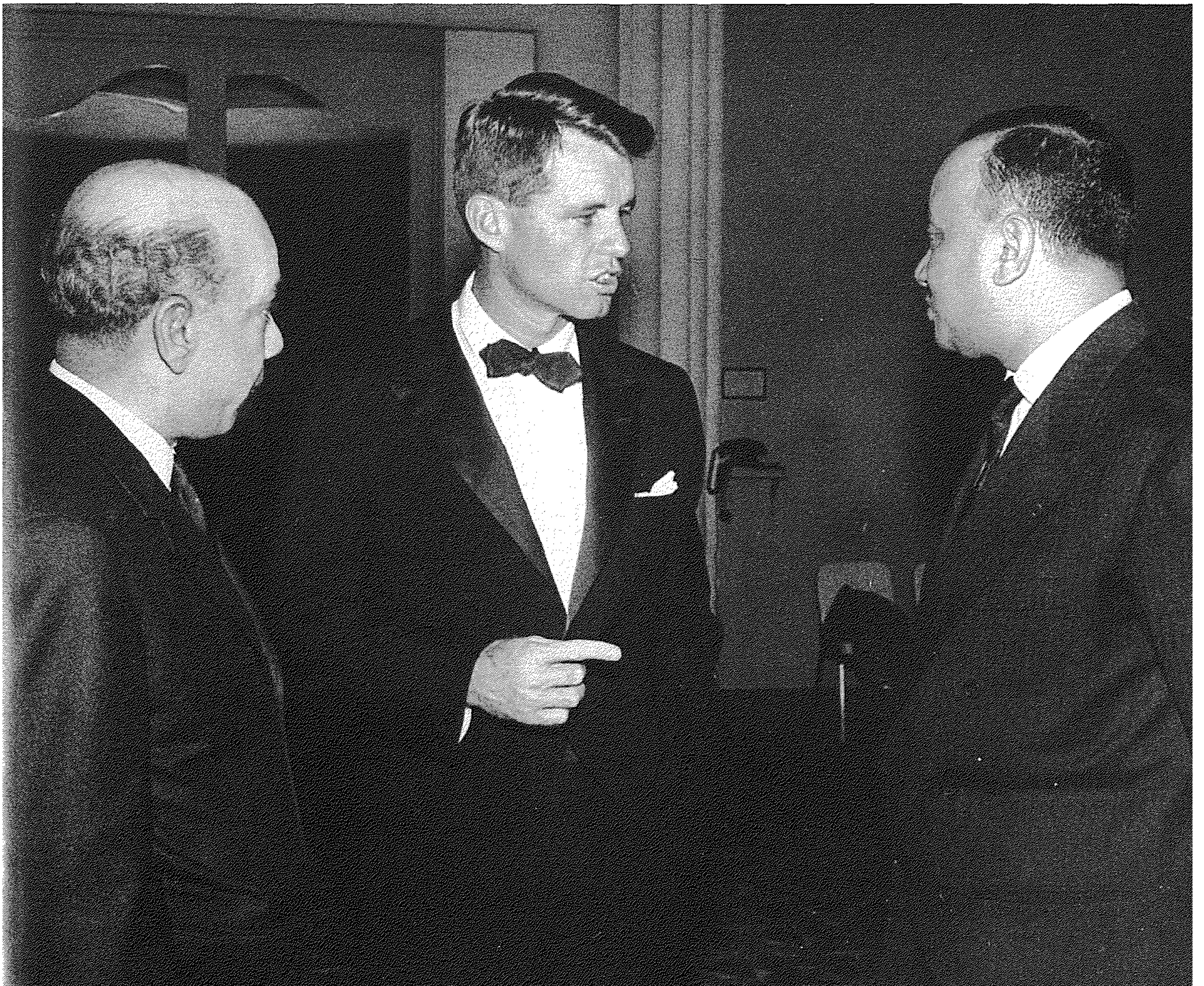


[أعلى:] الملك جوستاف ملك السويد يحضر محاضرة الدكتور ثروت عكاشة بمقر الأكاديمية الملكية بأستكهولم حول أهمية إنقاذ آثار النوبة، ١٩٦٢

[أسفل:] الملكة الوالدة إليزابيث بين سفير مصر فى بروكسل السيد صالح خليل ووزير الثقافة المصرى
فى حفل عشاء بدار السفارة المصرية بمناسبة معرض ٥٠٠٠ سنة من الفن المصرى



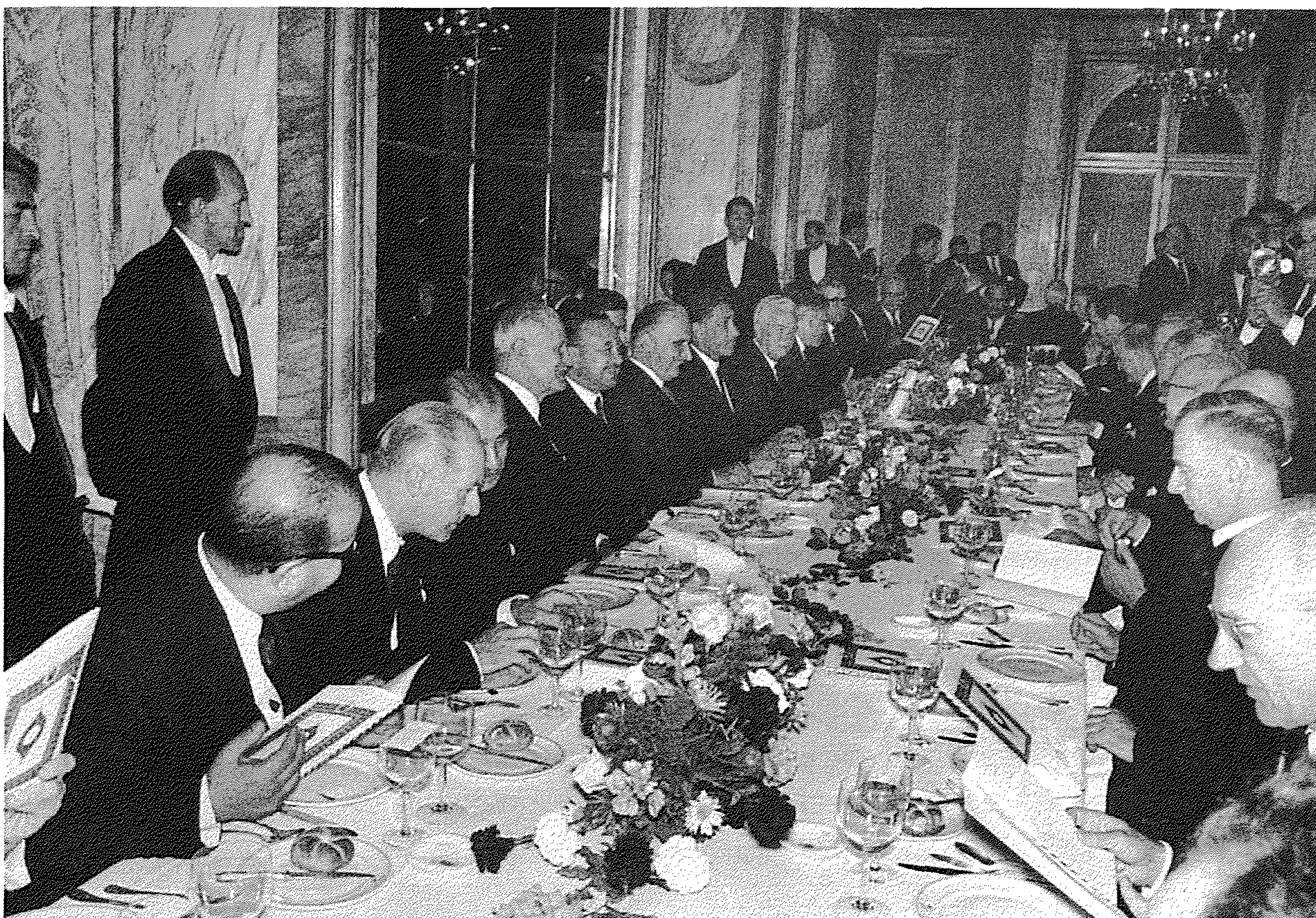
مع روبرت كيندي وزير العدل فى الولايات المتحدة الأمريكية والسفير مصطفى كامل بواشنطن، ١٩٦١





فى استقبال چان پول سارتر وسيمون دى بوڤوار بمكتبه بوزارة الثقافة

مع چاكلين كينيدى فى حفل افتتاح معرض توت عنخ آمون بالناشونال جاليري، واشنطن ١٩٦١



[أعلى:] المشير عامر وإلى يساره الوزير لوي جوكس وإلى يمينه الرئيس جورج پومبيدو والدكتور ثروت عكاشة ووزير الإدارة پالوڤسكى
والسفير أحمد حسن الفقي بفندق كريون بباريس، ١٩٦٥

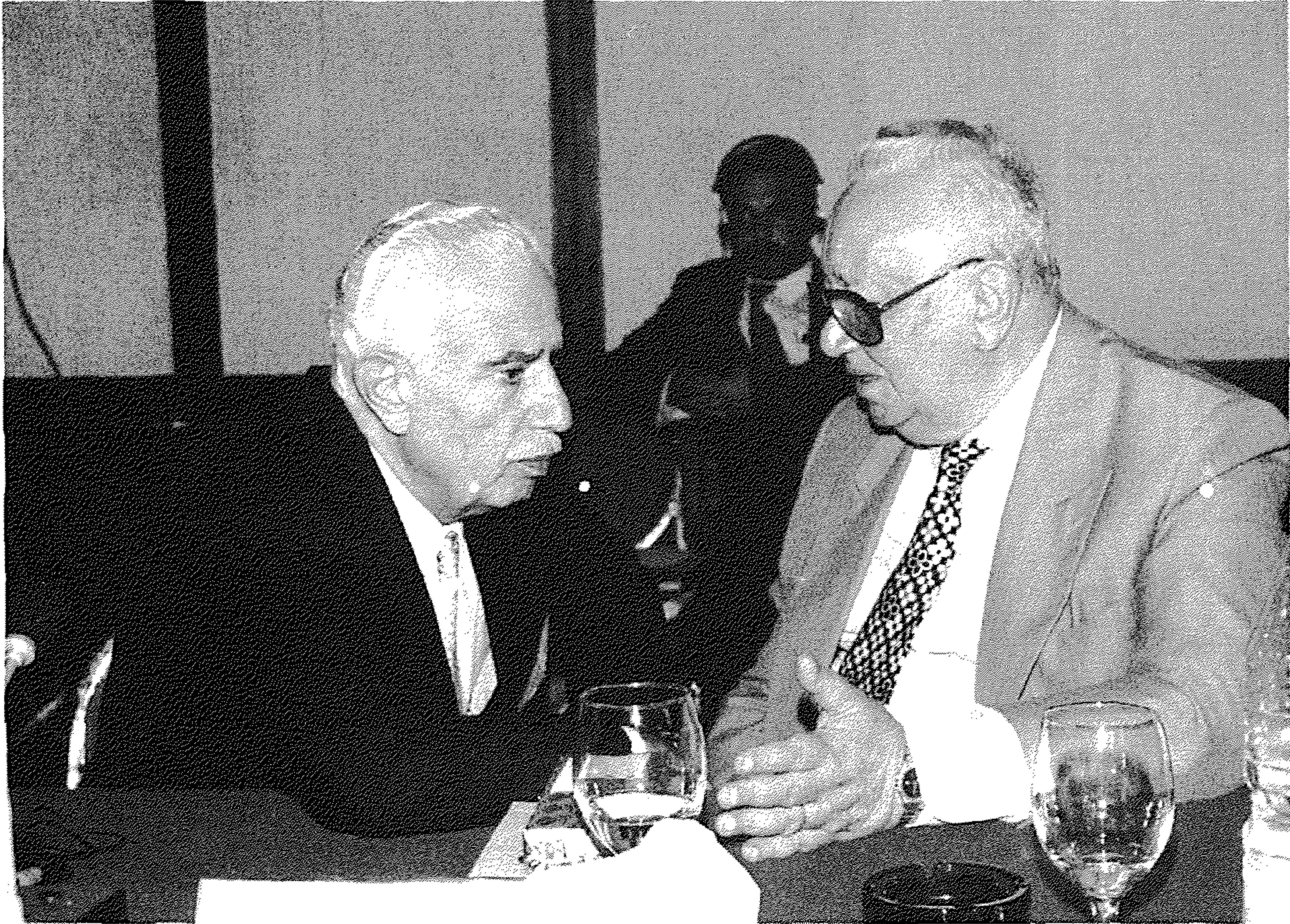
[أسفل:] في استقبال الحبيب بورقيبه أثناء منفاه بباريس، في احتفال الملحق العسكري بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٤





فى استقبال أندريه مالرو بالقاهرة، ويبدو فى الصورة السيد حسين الشافعى نائب رئيس الجمهورية (حينذاك) والسيدة قرينته

مناقشة مع الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد رئيس المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية خلال انعقاد المؤتمر العام للمجمع، ١٩٩٥





مع الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣

المشاركون بأقلامهم فى هذا الكتاب

◆ **د . أحمد أبو زيد**

أستاذ الأنثروبولوچيا بجامعة الأسكندرية.

مقرّر شعبة العلوم الاجتماعية فى أكاديمية البحث العلمى والتكنولوچيا.

مقرّر علم الاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة.

خبير فى منظمة العمل الدولية.

عضو المجمع العلمى المصرى.

مستشار مجلة «عالم الفكر» بالكويت على امتداد سبعة عشر عاما.

حائز على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية عام ١٩٩٣ .

له العشرات من المؤلفات والمترجمات فى مجال الأنثروپولوچييا وعلم الاجتماع تتصدّرها ترجمته الخالدة لكتاب «الغصن الذهبى» لفريزر.

◆ **أحمد عبد المعطى حجازى**

شاعر عربى كبير.

ترجمت أشعاره لعديد من اللغات الأجنبية.

نال جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٩٨ .

نال العديد من جوائز المؤسسات الثقافية العربية

له عديد من الدراسات النقدية، ومترجمات مختارة من الشعر الفرنسى

◆ **د . أحمد عتمان**

أستاذ جامعى

رئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب – جامعة القاهرة حاليا.

يرأس عددا من الجمعيات العلمية

له العديد من المؤلفات والمترجمات فى مجال الدراسات الكلاسيكية والأدب المقارن

◆ **د . أحمد عكاشة**

أستاذ الطب النفسى. كلية الطب. جامعة عين شمس.

رئيس الجمعية المصرية للطب النفسى.

مؤسس مدرسة الطب النفسى البيولوجى فى الشرق الأوسط.

مؤسس ورئيس مركز الطب النفسى بجامعة عين شمس.

رئيس الجمعية العالمية للطب النفسى.

مدير مركز التعاون للبحوث والتدريب بهيئة الصحة العالمية بالقاهرة.

له العديد من المؤلفات والأبحاث تنشرها المجلات العلمية والدوريات المتخصّصة المحلية والدولية.

◆ **المستشار. أحمد لطفى**

شاعر وأديب.

رجل قضاء سابق.

عمل لثمانى سنوات مديرا لمكتب وزير الثقافة د.ثروت عكاشة واختص بالشئون الفنية.

له مؤلفاته القصصية والمسرحية والشعرية.

ترجم عشر أوبرات عالمية.

◆ **ألفريد فرج**

كاتب مسرحى مرموق.

قدم له المسرح المصرى والعربى عشرات المسرحيات أشهرها «حلاق بغداد»، «سليمان الحلبى»، «على جناح التبريزى»، «النار والزيتون».

نال العديد من الجوائز والأوسمة المصرية والعربية.

ترجمت مسرحياته إلى عديد من اللغات الأجنبية.

◆ **أيدون . ا.س. إدواردز**

أستاذ الآثار بجامعة «كمبردج» البريطانية.

رئيس القسم المصرى بالمتحف البريطانى منذ عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٧٤.

مؤلف الكتاب العمدة «الأهرام».

◆ **چان فيليپ لاوير**

مهندس معمارى ومدير المشروعات بالمركز القومى الفرنسى للبحوث العلمية، والمشرف على أعمال الترميم بمنطقة سقارة منذ عام ١٩٢٦. عضو المجمع العلمى المصرى.

◆ **جمال الغيطانى**

روائى معروف، وكاتب صحفى يرأس تحرير صحيفة «أخبار الأدب».

تُرجم العديد من أعماله الروائية إلى الفرنسية.

◆ **لواء جمال حماد**

مؤرخ عسكرى شهير وأديب.

تولى العديد من المناصب الرسمية.

عكف على التأريخ العسكرى للمعارك الإسلامية الكبرى، وحروب الصراع العربى الإسرائيلى، وشارك فى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

كتب الرواية الأدبية، ومن أشهرها «غروب وشروق» التى تحولت إلى فيلم سينمائى.

◆ **د . جمال مختار**

من العلماء الأثريين العظام فى مصر والعالم.

الرئيس الأسبق للهيئة المصرية العامة للآثار.

تولى العديد من المناصب الأثرية الرسمية

عمل بتدريس علوم المصريات فى الجامعات المصرية والعربية.

مستشار العديد من المنظمات الثقافية والأثرية الدولية

نال العديد من الميداليات والأوسمة والجوائز المحلية والعربية والدولية.

◆ **چون پاتريك فينى**

منتج ومخرج سينمائى موفد الى مصر من المجلس القومى للفيلم الكندى فى مستهل الستينيات. من أفلامه: «ينابيع الشمس» و«الأعجوبة الثامنة».

◆ **حازم هاشم**

كاتب صحفى معروف.

المحرر الثقافى لجريدة الوفد المصرية.

◆ **حسين بيكار**

فنان وناقد تشكيلى مرموق.

تولى تدريس الفنون فى مختلف المعاهد والجامعات المصرية.

رائد من رواد الحركة التشكيلية فى مصر والعالم العربى.

أقام لفنه عشرات المعارض.

حصل على عدد ضخم من الجوائز والأوسمة وشهادات التقدير المحلية والعربية والدولية.

يكتب المقالات النقدية ومقطوعات الشعر العامى فى الصحف والمجلات.

اقتنت أعماله المتاحف المحلية والعربية والدولية علاوة على المجموعات الخاصة.

◆ **خيرى شلبى**

روائى وقاص متميّز.

عمل بالكتابة الصحفية والنقد الإذاعى والتليفزيونى، وكتب العديد من البرامج الإذاعية والتليفزيونية.

تحول عدد من أعماله الروائية إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية.

ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية.

من أشهر أعماله روايات «اللعب خارج الحلبة»، «الأوباش»، «الوتد».

◆ **رينيه ماهيه**

المدير العام الأسبق لمنظمة اليونسكو.

◆ **رينيه ويج**

عضو الأكاديمية الفرنسية.

مؤرخ الفن والأستاذ بالكوليج ده فرانس.

♦ **سامى خشبة**

ناقد أدبى رصين وكاتب صحفى معروف.

♦ **صلاح بسيونى**

محام دولى ومستشار قانونى.

رئيس مجلس إدارة الجمعية القانونية المصرية.

عمل وكيلاً للنائب العام ثم انتقل إلى وزارة الخارجية، حتى عين سفيراً لمصر لدى إثيوبيا ثم المجر، ثم الاتحاد السوفييتى.

أسس معهد الدراسات الدبلوماسية والقنصلية بوزارة الخارجية.

♦ **طارق حجي**

خبير بترولى دولى لامع، شغل منصب رئيس شركة شل بالشرق الأوسط.

مفكر سياسى معروف.

له العديد من المؤلفات والدراسات النقدية: منها ثالوث الدمار. مصر بين زلزالين. التحول المصيرى.

♦ **د . طارق على حسن**

أستاذ الأمراض الباطنية والغدد الصماء. جامعة الأزهر.

رئيس مجلس إدارة دار الأوبرا ٩٠ – ١٩٩١

له الكثير من الدراسات العلمية المتخصّصة، وله إسهامات فى المجال الثقافى والفنى تتمثّل فى نشر الكثير من الأعمال الدرامية باللغتين العربية والإنجليزية، وله مؤلفات موسيقية متميزة مثل القصيد السيمفونى «القدر» و «سقوط طروادة».

قدم العديد من الأعمال الموسيقية خلال رئاسته لجمعية الموسيقى الكلاسيكية.

من إسهاماته المهمة فى مجال الطب إنشاء قسم الأمراض الباطنة الخاصة بكلية طب جامعة الأزهر.

♦ **د. عبد العزيز الأهواني**

أستاذ الأدب العربى بكلية الآداب. جامعة القاهرة.

اشتهر بدراساته الأصيلة في الأدب الأندلسى، ودعم وترسيخ معهد الدراسات الإسلامية بمدريد.

تولى رئاسة مؤسسة فنون المسرح والموسيقى لمدة عامين.

♦ **د . عبد القادر القط**

العميد الأسبق لكلية الآداب. جامعة عين شمس.

ناقد أدبى مرموق واسع الشهرة.

له دراسات عديدة وبحوث ومقالات وترجمات عديدة لمسرحيات وروايات عالمية مثل شكسبير، هاملت، ريتشارد الثالث وغيرها.

دكتوراه من جامعة لندن موضوعها «مفهوم الشعر عند العرب».

عمل رئيسا لتحرير مجلات أدبية عديدة منها «الشعر، المجلة، إبداع» وأعير إلى جامعة بيروت للعمل فيها.

♦ **عبد الهادى البكار**

مناضل عربى وحدوى.

إذاعى وكاتب سورى معروف.

♦ **د . عز الدين إسماعيل**

أستاذ الأدب العربى بكلية الآداب جامعة عين شمس.

رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب سابقا.

رئيس أكاديمية الفنون سابقا.

شاعر مرموق وناقد معروف.

♦ **د . عفيف البهنسى**

أستاذ فى جامعة دمشق.

دكتوراه فى تاريخ الفن من السوربون، ودكتوراه أخرى من الجامعة نفسها فى الفن الإسلامى.

خبير فى اليونسكو فى مجال المتاحف وحماية التراث.

عضو اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضارى الإسلامى.

نال العديد من الأوسمة والجوائز لجهوده فى خدمة وحفظ التراث والآثار.

له العديد من المؤلفات والدراسات الراسخة حول الفنون والعمارة الإسلامية.

◆ **د . على رضوان**

أستاذ الآثار والحضارة المصرية القديمة. جامعة القاهرة

دكتوراه من ألمانيا. جامعة ميونيخ فى الآثار المصرية القديمة.

حاصل على جائزة الدولة التشجيعية.

له مؤلفات حول الآثار المصرية القديمة بصفة عامة والفنون المصرية القديمة خاصة، منشورة بالعربية والإنجليزية والألمانية.

كان عميداً لكلية الآثار جامعة القاهرة ٨٧ – ١٩٩٣ .

◆ **د . غالى شكرى**

دكتوراه فى علم الاجتماع الثقافى من جامعة السوربون.

عمل مدرساً فى بداية حياته فى وزارة التربية والتعليم

اشتغل بالصحافة الأدبية فى أكثر من جريدة ثم أستاذاً لعلم الاجتماع ببيروت وتونس.

له مؤلفات عديدة منها: سلامة موسى وأزمة الضمير العربى، أدب المقاومة، التراث والثورة، النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث، دكتاتورية التخلف المصرى

بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة بالعربية والإنجليزية والفرنسية.

◆ **فاروق صادق عسكر**

مدير عام متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

أقام وشارك فى مشروعات التوثيق والتسجيل والتطوير للعديد من المعالم والمتاحف الأثرية فى مصر والعالم العربى.

حصل على العديد من شهادات التقدير من الجهات الأثرية فى مصر والعالم العربى والعالم.

رافق الكثير من معارض كنوز مصر الإسلامية المتحفية فى الكثير من دول العالم، وله العديد من البحوث والمحاضرات والمؤلفات المنشورة فى تراث الحضارة الإسلامية.

◆ **كارلا بورى**

المستشار الثقافى للسفارة الإيطالية بالقاهرة.

رئيس المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة.

أستاذة الآثار المصرية فى جامعات إيطاليا..

◆ **د . كريستيان دى روش نوبلكور**

عالمة الآثار المصرية ذائعة الصيت وذات الشهرة العالمية.

الأمينة العامة الفخرية لقسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر.

الأستاذ الفخرى فى مدرسة اللوفر.

المستشار الفخرى لليونسكو لدى الحكومة المصرية.

نائب رئيس جمعية الصداقة الفرنسية المصرية.

لها دور بارز فى حملة إنقاذ آثار النوبة.

◆ **كمال ممدوح حمدى**

إذاعى معروف بالبرنامج الثقافى لإذاعة جمهورية مصر العربية.

المحرر الثقافى والفنى لجريدة «الرياض» السعودية.

◆ **د . ماجدة صالح**

كانت الباليرينا الأولى لفرقة باليه القاهرة فى جميع الباليهات العالمية التى قدمتها الفرقة.

حصلت على بكالوريوس المعهد العالى للباليه بالقاهرة، ثم شهادة إتمام دراسات فن الباليه الكلاسيكى من مدرسة البولشوى بموسكو. كما حصلت على ماجستير فى الرقص الحديث، ودكتوراه فى إثنولوچيا الرقص فى موضوع «توثيق الرقص الشعبى بجمهورية مصر العربية» من جامعة نيويورك.

◆ **محمد إبراهيم أبوسنة**

شاعر عربى معروف.

أصدر عشرة دواوين شعرية كان أولها «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» عام ١٩٦٥ .

له مسرحيتان شعريتان «حمزة العرب» و«حصار القلعة» .

صدرت له مجموعة من الدراسات الأدبية.

ترجمت نماذج من أشعاره إلى اللغات الأجنبية المختلفة.

حصل على عديد من الجوائز المصرية والعربية.

مدير عام إذاعة البرنامج الثقافى بإذاعة جمهورية مصر العربية حاليا.

♦ **محمد أحمد خليفة السويدى**

أمين عام المجمع الثقافى بأبى ظبى.

عضو المجلس الأعلى لجامعة الإمارات العربية المتحدة.

حصل على بكالوريوس الاقتصاد من جامعة كاليفورنيا ١٩٨٢.

شاعر مرموق وأديب بارز فى الوطن العربى، صدرت له عدة دواوين من بينها «موانى السَّحَر» ١٩٨٦، و«أحلام وردية» ٩٨٨، و«أساور فى ذراع القمر» ١٩٩٠.

♦ **د . محمد المهدى**

أستاذ غير متفرغ فى كلية التربية الأساسية (الكويت)

دكتوراه فى تاريخ الفن من جامعة صوفيا.

مراسل وكالة أنباء الشرق الأوسط فى باريس ومندوب صحفى لدى السوق الأوروبية المشتركة فى بروكسل ٩٥

له عدة مؤلفات وكتب، بالإضافة إلى مقالات وبحوث فى مختلف الصحف والدوريات العربية.

♦ **د . محمد طه حسين**

أستاذ مادتىْ الخزف وتاريخ الفنون بكلية الفنون التطبيقية حتى عيّن عميداً للكلية عام ١٩٧٩.

شغل منصب رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية.

له نشاط كبير فى مجال الفنون التشكيلية وشارك فى تصميم وتنفيذ العديد من المشروعات الفنية، وله معارض عديدة، إلى جانب بحوث تنشر فى دوريات عربية وعالمية.

حاليا أستاذ متفرغ بجامعة حلوان - كلية الفنون التطبيقية.

♦ **د . محمد فتحى عبد الهادى**

أستاذ المكتبات والمعلومات قسم المكتبات والوثائق بكلية آداب القاهرة.

عضو المجلس الأعلى لدار الكتب - عضو بلجنة المكتبات الجامعية.

خبير ومستشار لدى العديد من الهيئات المصرية والعربية .

أستاذ زائر بالعديد من الجامعات العربية (سلطنة عمان - السودان - الامارات العربية).

نشر خمسة وأربعين كتابا فى مجال المكتبات والمعلومات.

♦ **د . محمود ثروت عكاشة**

أستاذ الطب النفسى الإكلينيكى بكلية الطب جامعة ييل بالولايات المتحدة الأمريكية.

زميل جمعية الطب النفسى الأمريكية

رئيس قسم الطب النفسى بمستشفى باكهوس. نوروتش.

عضو المجلس التنفيذى لجمعية الصحة العقلية بولاية كونكتكت.

♦ **مختار السويفى**

مؤلف ومترجم معروف، صدر له حتى الآن ١٩ كتابا فى الاقتصاد والعلوم البحرية منها ثلاثة قواميس، و١٣ كتاباً فى الأدب والفن منها ثلاث مجموعات من القصص القصيرة، وترجم ١٤ رواية ومسرحية من روائع الإنتاج الأدبى والمسرحى العالمى، و١٢ كتاباً عن الآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم، بالإضافة إلى كتابة العديد من سيناريوهات الأفلام الثقافية التسجيلية عن التاريخ والآثار المصرية الفرعونية والإسلامية وأعلام العرب وقصص القرآن الكريم.

♦ **د. مصطفى سويف**

أستاذ متفرغ علم النفس - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

حائز على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية لعام ١٩٨٩.

رئيس أكاديمية الفنون من سبتمبر ١٩٦٩ حتى يناير ١٩٧١.

عضو منتسب بجمعيتىْ علم النفس البريطانية والأمريكية.

مساعد رئيس التحرير لمجلة «علم النفس» World psychology التى يصدرها المجلس العالمى لعلماء النفس من نيويورك.

♦ **د . مفيد شهاب**

أستاذ القانون الدولى.

رئيس جامعة القاهرة السابق.

وزير التعليم والبحث العلمى بجمهورية مصر العربية.

◆ **د. ناصر الدين الأسد**

دكتوراه فى الأدب العربى كلية دار العلوم. جامعة القاهرة.

رئيس المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية. مؤسسة آل البيت. عمان.

وزير التعليم العالى الأسبق بالمملكة الأردنية الهاشمية.

رئيس الجامعة الأردنية الأسبق.

رئيس مجلس أمناء جامعة الإسراء بعمان.

رئيس جامعة عمان الأهلية.

الأمين العام الأسبق للمنظمة العربية للتعليم والعلوم والثقافة «أليسكو».

له العديد من الدراسات والبحوث المتعمّقة تأليفاً وتحقيقاً وترجمة. منها «مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية» – «القيان والغناء فى العصر الجاهلى» – «يقظة العرب» – «دراسات فى الثورة العربية الكبرى» – «نحن والآخر .. صراع وحوار» – «نحن والعصر .. مفاهيم ومصطلحات إسلامية» – «ديوان قيس بن الخطيم».. الخ.

◆ **د . نعمات أحمد فؤاد**

أديبة كاتبة شهيرة تشتغل بقضايا الأدب والفكر.

درست وحاضرت فى الجامعات المصرية والعربية والتركية والأمريكية.

ذاع صيت الحملات الناجحة التى قادتها لحماية الآثار والتراث، وإجهاض المخططات التى أرادت بهما الضرر.

حصلت عل درجة الدكتوراه فى الآداب مع مرتبة الشرف الأولى وموضوعها «النيل فى الأدب العربى» عام ١٩٥٩ .

لها ماينيف على ثلاثين كتابا مطبوعا فى الأدب والسياسة والدين والفن.

◆ **د . هشام الشريف**

أستاذ الإدارة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

رئيس اللجنة الاستشارية لمركز المعلومات بمجلس الوزراء

المشرف على المركز الإقليمى لتكنولوچيا المعلومات وهندسة البرامج.

◆ **يوسف السيسى**

قائد الأوركسترا والمدير الفنى السابق لأوركسترا القاهرة السيمفونى ورئيس البيت الفنى.

درس وتدرب على يد هانز سڤاروڤسكى

تخرج فى المعهد العالى للموسيقى وجامعة القاهرة فى الأدب الإنجليزى.

قام بكتابة الموسيقى للعديد من الأعمال الدرامية

ونشر العديد من البحوث فى الموسيقى.

قام بقيادة برامج موسيقية تشمل أغلب أعمال التراث السيمفونى والأوبرالى.

حصل على العديد من الجوائز منها وسام الفنون والآداب بدرجة ضابط من الحكومة الفرنسية.

حاليا قائد أوركسترا سان فيه السيمفونى بأمريكا.

◆ **د. يوسف شوقى**

أستاذ علم الحفريات بكلية العلوم. جامعة القاهرة.

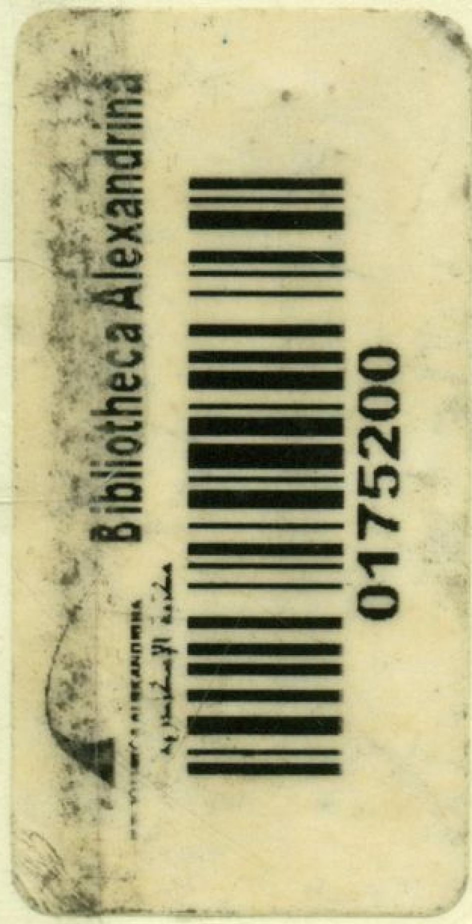
مؤلف وباحث موسيقى متفرّد.

له العديد من المؤلفات الموسيقية، والأبحاث العلمية الرصينة في مجاليْ الموسيقى والغناء.

محتويات الكتاب

تصويب

صفحة	سطر	خطأ	صواب
٤٨	٢٣	الترامات	التزامات
١٢٣	١٧	العمار	العمارة
١٢٤	٢٨	الدين	الذين
١٢٤	٢٩	اتبا ع	أتبا ع
١٢٨	تعليق لوحة ٨	بخشيتوع	بختيشوع
١٢٩	١٣	الصوفي	الصفوي
١٢٩	٢٧	عباس	عباسي
١٤٥	١١	ضريخ	ضريح
١٤٥	١١	برساي	برسباي
٢١٩	١٣	ڤيرونيزي	ڤيرونيزي وفيديريكو مايور
٢٩٦	٦	المترجمة التى شرح بها المؤلف	التى ترجمها المؤلف ليشرح
٣٠١	١٥	أطراف	أطرف
٣٤٣	٢٢	المظهر	المظْهر
٣٥٩	١١	فهيا	فيها
٣٦٠	٧	تغلى	تعلى
٣٦٢	١٧	عباس الأول	عباس الثانى
٣٧٠	١٩ ، ٢١	البالية	الباليه
٣٧٧	٢٦	وهى تؤدى فى	وهى تؤدي
٤١٩	السطر الأخير	« التصوير البطى	« التصوير البطىء
٤٢٠	السطر الأخير	غمرت	ستغمر
٤٣١	١٩	بأن	بأنه
٤٥٢	٢	الشخ	الشيخ
٤٥٣	١	قماء	قدماء
٤٥٥	٢٠	الظاهرة	الظاهر
٤٥٧	١	متدقفة	متدفّقة
٤٨١	٤	عل	على
٤٨٤	١	الرائى	الرأي
٤٨٤	٨	الالترام	الالتزام
٤٨٦	٢	خطر	حظر
٥٠٠	٢١	ذى	ذا
٥٢٤	السطر الأخير	.	،
٦٠١	٢٠	١٩٩٩	٢٠٠٠
٦٠١	٢٣	١٩٩٩	٢٠٠٠
٦٠٢	١٩	١٩٩٨	١٩٩٩
٦٢٧	٢١	سيغرفها	سيغرقها
٦٣٨	١٤	رمز	رموز
٦٧٧	السطر الأخير	يكن	تحذف الكلمة



Bibliotheca Alexandrina
0175200